Der Titel des lyrischen Gedichts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

Einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Veit Roßkopf

aus Rögling, Bayern.

1924

Tübingen S. S. 1927

Referent: Professor Dr. Hermann Schneider.

Druck: Otto Maidl, München 2 SW.

Der Titel des lyrischen Gedichts.

Der Titel des lyrischen Gedichtes.

I. Allgemeiner Teil:

Die Titel der lyrischen Arten.

Jedes Gedicht ist »ein Ganzes, das seine Zeit und Schwungkraft in sich selbst hat und dadurch von dem Ganzen der Sprache abgesondert, vollkommen in sich selbst beschlossen ist« (1). »Lyrik ist Rhythmus, Schwingung des Allgeschehens als gegenwärtiger Zustand des Ich, ist Intensität im Punkt. Ihre Bilder sind im Grunde Symbole inneren Geschehens, erhalten ihre Einheit also nicht durch äussere Verknüpfung, sondern durch Ichbezogenheit« (2).

Der Titel des lyrischen Gedichts hat die Funktion jedes einheitliche lyrische Sprachganze als solches gegenüber jedem andern abzugrenzen, zu benennen, zu individualisieren. Zwischen der oben definierten Idee der Gattung und den einzelnen Gedichten stehen die lyrischen Arten mit ihren Bezeichnungen; denn der Rhythmus ist vielartig, die Mannigfaltigkeit der Bilder und Symbole unbegrenzt; sprachlich, inhaltlich, rhythmisch so verschiedene Gedichte wie z. B. das »Trunkene Lied« Nietzsches die »Urworte« Goethes, die »Rhein«-Hymne Hölderlins fordern noch eine weitere Abgrenzung und Bestimmung gegeneinander heraus: Sie fallen unter die Begriffe von verschiedenen Arten. Die Untersuchung der Titel der lyrischen Arten macht den theoretischen Hauptteil der vorliegenden Arbeit über den Titel des lyrischen Gedichts aus. Zur Gewinnung der Artbegriffe ist ein weiteres Ausholen notwendig.

Der Idee nach sind Lyrik und Musik näher verwandt als Lyrik und »Pragmatik« (Epos und Drama). Die Herkunft des Wortes von Lyra deutet noch die ursprüngliche Verbundenheit

der lyrischen Dichtung mit der Musik an. Subjekt u. Objekt (3) Seele und Erlebnis, Wille und Welt sind in ihnen eins. Aber während der Musiker »sein Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat« (4), würde dasselbe Wagnis jede Form der Lyrik sprengen, ja auch ihr Material, das Wort, um seinen Sinn bringen, wie es die Versuche expressionistischer Lyriker beweisen. Gedicht ist »gestaltetes Wort«, der Wirkungsbereich des Wortes geht nicht über den Umkreis schicksalhafter Vorstellungen hinaus, als da sind: Schicksal, Seele, Natur, Freundschaft und Liebe, Vaterland, Menschheit, Lebensalter. Wie die erste Namensgebung, die Erfindung der Sprache schon ein Ordnen der verwirrenden Fülle von Erscheinungen war, uralte Zauberformeln dämonische Naturgewalten »besprechen«, so greift der Dichter Eines aus dem All heraus, es durch das Wunder der Formung zu verewigen trachtend. »Der musikalische Rhythmus öffnet das Bild und gestattet ein Hin- und Wiederfluten zwischen dem Bild und jener Welt, wo die Urformen, noch nicht Ding geworden, schlummern. Die dichterische Bewegung aber ist ein Ordnen im Reiche des Worts« (5). Dieses, das Wort, restlos zu verkörpern, ist das Ziel des Dichters, in der Sprache Hölderlin's: es »heiligen«, einer höheren Späre, die magische Funktion des Urworts wiedergewinnen, »Verleiblichung« des Wortes (in der Sprache von George), stärkste Intensivierung. Die »fernhin treffenden Sprüche leuchten«, »treffend und schaffend wirkt des Wortes Gewalt hinab« (Hölderlin), nicht aus einer menschlichen, ethischen Absicht des Dichters, sondern durch die Fülle seiner neu gewonnenen dämonischen Kraft. Auch für Goethe war das Wort ein solches »Naturphänomen«.

Aus den gegebenen Voraussetzungen sollen die Begriffe der Arten der lyrischen Gattung gewonnen werden.

Lyrik ist Rhythmus, Fluß, Bewegung der Sprache, »das Gedicht ist ein Zustand, der durch das Walten des Rhythmus geformt und geartet wird« (6). Ohne Schwierigkeit erinnern wir uns an Gedichte von vorwiegend weichem Sprachfluß, der über die einzelnen Worte hinweggleitet, um sie zu einer einheitlichen Stimmung oder Melodie zu verbinden (Lieder von Eichendorff, Goethe), an solche, in denen bei stärkster rhythmischer Gesamtbewegung die Einzelworte wie erregte Wellen emporgeworfen

werden und in einer Art von Isoliertheit trotzig einander anstarren (Hymnen von Klopstock, Goethe, Hölderlin). Der Rhythmus fügt also die Worte in bestimmten Verhältnissen an einander, und diese Beobachtung hat bei den Griechen, dem Volke mit dem feinsten Gehör, Sprach- und Kunstsinn zu einer bedeutsamen Unterscheidung der Arten der Wortfügung, des Rhythmus, der Lyrik überhaupt, geführt, die zwar noch in der modernen Literatur gilt, aber im Bewußtsein der Allgemeinheit ihren ursprünglichen Sinn beinahe verloren hat und von Dichtern wie Aesthetikern meist rein gefühlsmäßig, wenn nicht willkürlich, gemacht wird. In seiner Dissertation: Pindarübertragungen von Hölderlin, Jena 1911, hat Norbert von Hellingrath den grundsätzlichen und grundlegenden Unterschied in der Wortfügung wieder aufgezeigt, indem er auf die Terminologie des hellenistischen Rhetorikers Dionysius von Halikarnass (De compositione verborum) zurückgriff. Er unterscheidet »glatte«, »wohltemperierte« und »harte« Wortfügung (7). Seine Ergebnisse verwertet Sieburg in seiner Schrift »Die Grade der lyrischen Formung« (8). Er setzt für die 3 Stufen die entsprechenden Namen der literar-aesthetischen Umgangssprache: »Lied«, »Gedicht«, »Hymne«, und kommt auf diese Weise zu einer klaren und überzeugenden Ordnung des lyrischen Systems, dieses von innen, vom Rhythmus her, darstellend (9).

In Anlehnung an die Gedanken Hellingrath's und Sieburg's soll im Folgenden der aesthetische Charakter der Begriffe und Titel: Lied, Gedicht, Hymne untersucht und aufgezeigt werden. Die Klarheit über die Titel der Arten wirft auch ein neues Licht auf die besonderen Titel der einzelnen Gedichte, über die der Besondere Teil handelt.

II. Besonderer Teil:

1. Das Lied.

Beim Liede ist die Verwandtschaft mit der Musik am innigsten. Die Bedeutung der Sprache, des Einzelwortes tritt zurück hinter dem melodischen Fluß der Verse. Nicht erschüttern de Geisteskraft, die jedes Wort mit Sinn und Bedeutung füllt, bedient sich in ihrem Verewigungsdrange der Sprache als Gefäß, als Mittel, sondern eine im Grunde musikalische Stimmung sucht in einem inneren Bilde Ausdruck — die sich im Worte nicht zu erschöpfen trachtet, sondern ungesättigt von Wort zu Wort eilt und auf unsagbare Weise über das Sprachgebilde hinausschwingt, Ahnungen, Sehnsucht, Wehmut, traumhaftes Erinnern, in der Seele erzeugt. In »glatter Fügung ordnet sich das Bild oder ein gedanklicher Zusammenhang meist mehrere Wörter unter, . . was zu festen, stereotypen Einheiten, Wendungen führt . . das Wort als untergeordneter Bestandteil tritt immer gleich in starren, überlieferten Bindungen auf«. Der, aus den aufeinanderfolgenden Worten je einer Reimzeile im Hörenden gradweise sich gestaltenden Eindruck wird taktische Einheit im Liede. Die cäsurlose Reimzeile ist ein gerundetes Gebilde von Vorstellungen mit einheitlichem Stimmungsgehalt. »Als wesentlich wird empfunden was nicht eigentlich und sinnlich wahrnehmbar in den Worten liegt« (10).

Brentano, Der Spinnerin Lied.

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall
Das war wohl süsser Schall
Da wir zusammen waren . .

Es ist fast gleichgiltig, welche Worte und Bilder die traurigsüsse Melodie fortführen, wenn sie nur zart und locker genug gefügt, stimmungsvoll sind, um diese Funktion zu erfüllen. Darauf kommt es an, daß das Primäre, die Melodie, die Mu-

sik, nicht durch harte Fügung der Worte aufgehalten, durch »absolute« Worte anfgesogen werden, sondern »daß die Worte sich zu einer Melodie zusammenschliessen«. »Das Volkslied«, sagt Nietzsche (11) »gilt uns zu allernächst als . . . ursprüngliche Melodie.« Die Melodie ist also das erste und allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und notwendigere in der naiven Schätzung des Volks. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem, nichts anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen. In des Knaben Wunderhorn z. B. sind unzählige Beispiele, wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht. . . Wir sehen also die Sprache auf das stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen« — eine unbewußte Nachahmung freilich, die auch im »Kunstliede« der Eichendorff, Uhland, Brentano, Mörike durch den Zustand, den Rhythmus der Seele gegeben,bedingt, nicht erarbeitet ist.

Liedhaft ist auch jener leichte, muntere Fluß vieler Goethe'scher und romantischer, besonders der »geselligen« Lieder, der ebenfalls von Bild zu Bild, von Vers zu Vers eilt, bei keinem verweilt, höchstens wie im Scherze an einer Stelle stockt und umso schneller weiter sprudelt: Freude, Uebermut, Lebenslust auszudrücken. — Daß solche Lieder mit den Stilmitteln der »glatten Fügung« geschaffen sind, leuchtet immerhin eher ein, als daß einzigartige poetische Stimmungen, Impressionen mit eben diesen erzeugt werden. In seinen Frühlingsliedern versucht Uhland nicht ein gemaltes Bild des Frühlings zu geben. Die Verse: »Saatengrün, Veilchenduft« — »Süsser, goldner Frühlingstag« — »Auf den Wald und auf die Wiese« — greifen unbedenklich nach konventionellen, verschiedenartigen Vorstellungen — und dennoch in das Herz des Frühlings hinein! An dem Beispiel: »Der alte Garten« von Eichendorff, mit seinen herzverwirrenden Strophen, weist Sieburg (12) klar sämtliche Symptome des Liedstils nach:

Kaiserkronen und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein.
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühen sie hier so allein?

»Bedeutungslosigkeit des einzelnen Wortes, flüssige, schlichte, syntaktische Verknüpfung, größte Unauffälligkeit in der Wortwahl, von Reimzeile immer nur ein Ton«. Diese Züge finden sich fast durchgehend bei den lyrischen Schöpfungen eines Eichendorff, Brentano, Uhland, Mörike, Lenau, Storm, ferner bei einem grossen Teil der Goethe'schen. Sie führen mit Fug und Recht den Titel »Lieder« und es ist kein Zufall, daß die Dichter auch keinen anderen Titel setzten, als einfach Lied. Ist es doch fast gleichgiltig, was gesungen wird, wenn nur die »Wünschelrute« in der Hand des Dichters die geheime Stelle zu finden weiß, wo die unerschöpfliche Quelle entspringt: »Schläft ein Lied in allen Dingen«. Der Charakter des Liedes ist »magisch«, wie der des hymnischen Seherwortes. Ein Vulkan bricht aus, die Erde bebt, Feuer schlagen zum Himmel und Städte werden verschüttet. Kaum hat sich die Erde abgekühlt, so wächst schon eine liebliche Blume am Krater. Welche Kraft ist nun herrlicher, die aus den Tiefen der Zeit emporbrechende des Vulkans, oder die aus dem Kelch der Blume leuchtet und duftet? Es ist eine und dieselbe. — Die Ueberschriften der Lieder sind ebenfalls in den meisten Fällen Worte von großer Weite der Assoziationsschwingungen, bezeichnen einen allgemeinen Gefühlsinhalt oder Stimmungsgehalt, vermögen aber oft noch den Zauberduft eines Liedes als geheimste Eigentümlichkeit zu tragen. Z. B. »Nachtigall«, »Mondnacht«, »Die Heimat«, »Sehnsucht« von Eichendorff, »Nachtgesang«, »Mailied«, »Schäfers Klagelied« von Goethe usw. Sie »verkörpern« für unser Gefühl schon wieder, mehr oder weniger, als innerlich gewordenes Bild, ein Erlebnis. Der Sammeltitel »Lieder« wird von den Dichtern immer für eigentliche Lieder in unserem Sinne gebraucht, selten daß ausgesprochene Kunstgedichte nicht ausgeschieden werden. Goethe vereinigt in dem Bande »Lieder« die Lieder aus weit auseinanderliegenden Zeitabschnitten, dicht neben den Leipziger, Straßburger Liedern stehen die Christianenlieder und die an Frau v. Stein. Weitere Beispiele für Lieder als Sammeltitel: Novalis, »Geistliche Lieder«, Uhland »Lieder«, Hebbel »Lieder«, Nietzsche »Lieder des Prinzen Vogelfrei«, George die »Lieder von Traum und Tod«, die »Lieder« im »Siebenten Ring«, die Untertitel »Lieder« der Gedichtbücher von Dauthendey. Was

durch Musikalität, durch Sangbarkeit sich auszeichnet, ist dem Gefühl leicht erkennbar, hebt sich von selbst gegen alles anders-artige ab und der Dichter denkt es sich am liebsten gesungen, was die ideale Bestimmung des Liedes immer gewesen ist, von den ersten griechischen Oden an über die Lieder der Minne-sänger bis zu denen Goethe's und der modernen Dichter.

2. Gedicht („Kunstgedicht").

Der Aesthetiker Rosenkranz, ein Schüler Hegel's, schiebt zwischen Lied und Hymnus die Ode. Auch Viëtor stellt sie zwischen die subjektive reine Lyrik, und die schon »fast episch-objektivierende Gattung des feierlichen Gesanges«. Sie sei in der griechischen Dichtung gleichbedeutend mit Lied, »aber ihr Schicksal in der Geschichte führt sie immer weiter von diesem Ursprung fort zur völlig unliedmäßigen Kunstdichtung hin ... Innerhalb der lyrischen Gattungen überhaupt nimmt sie ihren Platz zwischen Lied und Hymnus ein, aber doch so, daß sie in allen historischen Arten zur durchaus kunstmäßigen Lyrik gehört und, außer vielleicht in ihren dunklen Ursprüngen, niemals volkstümlich gewesen ist« (13). Wir finden also auch bei Viëtor die Dreiteilung der Lyrik vollzogen: Er spricht von einer »unliedmäßigen Kunstdichtung«, zu der die Ode gehöre und beantwortet die Frage, wodurch sie diese kunstmäßige Höhe, mit allen andern »hohen« lyrischen Gattungen (»auch den romanischen«) behaupte, durch die Nennung der Symptome der »wohltemperierten Fügung«: Gehobenheit der Sprache, Sorgfalt der Wortwahl, kunstvolle, rhythmische Durchbildung: »Alles, was die Sprache weit von der Prosa entfernt«.

Dazu Hellingrath: »Der wohltemperierten Fügung gehört das meiste aller Dichtung an — sie steht zwischen der harten und glatten Fügung. Auf bildhaftem Erlebnis beruhende Dichtung kann so kräftige Worte und Fügungen finden, daß diese neben ihrer eigentlichen Einheit eine zweite Ordnung von Einheiten bilden. — Vom Wort ausgehende Dichtung kann über ihren natürlichen Einheiten eine Ordnung festerer oder loserer Einheiten bilden. — Während meist die beiden Ordnungen sich bestreiten oder abwechseln, gibt es eine sozusagen aequatoriale Dichtart, in der jedes Wort ganz rund gesehen wird, aber einer durchgängigen höheren Einheit sich unter-

ordnet. Dies ist der eigentliche Stil auf dem Wort beruhender gereimter Dichtung.« (14)

Der Dichter fühlt sich bei dieser Art mehr Künstler, als im Liede, »das aus der Seele quillt,« in der Hymne, wo er als Seher, als Priester des Wortes seinen Gott verkündet. Wir können sie nach dem allgemeinen Gebrauch »Kunstlyrik« das einzelne Gedicht »Kunstgedicht« benennen. Ja selbst das Wort «Gedicht«, der allgemeinste Begriff der Poesie — es gibt ja auch ein dramatisches und episches »Gedicht« — läßt sich in diesem Sinne spezifizieren. Denn die Arten Lied und Hymne werden immer leicht als solche erkannt und benannt, weil harte und glatte Fügung, Melodie und freie Rhythmik ganz eindeutig ins aesthetische Gefühl gehen, aber alles was dazwischen liegt, wird schlechthin als Gedicht genommen und auch so bezeichnet, wenn sich nicht die besondere Kunstform: Sonett, Ghasel, Ode zur Bezeichnung anbietet. Die Dichter selbst dehnen den Begriff »Gedichte« mit dem die Ueberzahl aller lyrischen Sammlungen überhaupt betitelt ist, gewöhnlich auf ihre gesamte lyrische Produktion aus — weshalb wir uns hier für den Ausdruck »Kunstgedicht« entscheiden.

Das Kunstgedicht ist das Werk der Bildung. Geisteshaltung und Lebensgefühl sind im Einklang, das Wort hat noch nicht den absoluten Charakter wie in der Hymne, aber auch nicht mehr das leichte Gewicht, den musikalischen oder impressionistischen Charakter wie im Liede.

> Von bebender Wimper tropft / der Nacht Zähre mir
> Indeß den ersehnten Tag / verheißt Hahnenschrei
> Wach auf o betrübte Seele /
> Schließ einen Bund mit Gott! (Platen, Morgenklage).

Mit der Cäsur in der Mitte der Verszeile ist eine fundamentale Verschiedenheit von Lied und Gedicht gegeben. »Das Atemholen der Muse« hat ein Dichter die Cäsur genannt. Im Liede reicht der Atem meist für einen ganzen Vers, zum mindesten für ein Reimpaar, eine Reimzeile aus, die als kleinste Einheit zu gelten hat, und als solche eine Seltenheit ist. Im Gedichte sind »für jede Reihe einzelne Worte zu verschiedenen Einheiten zusammengefaßt« (15). Die metrische Form ist streng,

Einheit ist nicht die Verszeile, sondern Wortgruppen innerhalb der Zeile, die sich dem Rhythmus organisch einfügen: »Gleichgewicht von Fügung und Rhythmus«.

Die Odenformen, die antiken Versmaße überhaupt, sind bei ihren Schöpfern aus innerer Notwendigkeit entstanden und werden mit derselben inneren, rhythmischen Notwendigkeit von deutschen Dichtern: Klopstock, Hölderlin, Platen, verwandt. Das Gefühl für Form und Inhalt ist bei dieser Art gleichmäßig stark, Formvollendung d. h. »Uebereinstimmung von Form und Inhalt« (16) wird oft erreicht. Das Erlebnis, die Bewegung der Seele ist restlos im Sprachgebilde verkörpert, sie schlägt nicht über den Rand des Gedichtes hinaus, alles ist sagbar geworden.

Die Welle sprüht und staunt zurück und weichet
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken,
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.
Sie wankt und ruht, zum See zurück gedeichet;
Gestirne, spiegeln sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.
Mächtiges Ueberraschen. (Goethe, Sonette).

Das Gedicht ist gebaut, es setzt innere Bändigung voraus, sein musikalisches Wesen ist Harmonie, im Gegensatz zur fliessenden Melodie des Liedes. Der Sprachrhythmus folgt ganz und gar dem Rhythmus der Vorstellungen, mit naturhafter Treue, diese aber sind innerlich, unnaturalistisch, symbolisch.

»Liebe will ich liebend loben
Jede Form sie kommt von oben« (Goethe).

Fast alles was wir Gedicht, Kunstgedicht, nennen, ist aus dem in diesen Goethe'schen Versen verkündeten Kunst- und Lebensgefühl heraus entstanden: C. F. Meyers, Hebbels, Georges Gedichte. Zum Begreifen der Symbolik, zum Erlebnis eines Kunstgedichtes also ist Bildung notwendig, Geistigkeit, Ausgleich der inneren Kräfte, Ausbildung des inneren Sinnes. Die Arbeit des Dichters am Sprachleibe gleicht mehr der des Plastikers, das entstandene Gebilde ist plastisch. Dem Wesen der klassischen Poesie ist dieser Art gemäß; indeß haben auch

romantische Dichter entsprechend einem hochentwickelten Formgefühl und einer starken Geistigkeit, in bestimmten Entwicklungsphasen Kunstgedichte (mit Bevorzugung romanischer Formen) geschaffen, nur entspricht eben einem im Grunde musikalischen Temperament (des Romantikers) die Liedform mehr, die unendliche Melodie lockt mehr an, als das in sich vollendete Gebilde. In einer solchen Stimmung dichtete Goethe:

Lied und Gebilde.

Mag der Grieche seinen Ton
Zu Gestalten drücken
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken.

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen
Und im flüßgen Element
Hin und wieder schweifen.

Die Gewichtigkeit des Einzelwortes kündet sich in den Titeln der Gedichte dieser Art an; ein flüchtiger Ueberblick und Vergleich eines Inhaltsverzeichnisses der Oden Kloppstock's oder Hölderlin's und der Lieder Eichendorff's z. B. lehrt die Arten schon hier unterscheiden — Hölderlin: »Der Mensch«, »Die Schlacht«, »An die Deutschen«, »Natur und Kunst«, Klopstock: »Die Gestirne», »Die Frühlingsfeier«, »Die Welten«, — Eichendorff: »Die Lerche«, »Die Nachtigall«, «Durcheinander«, »Frühlingsmarsch«, »Die Sperlinge«, »Schneeglöckchen«. Wir hören durch das geistige Pathos Klopstock'scher, Hölderlin'scher Titelworte hindurch den gemessenen strengen Schritt, den hohen Ton und Klang ihrer Rhythmen, die Eichendorff'schen Titel lassen die Zartheit seiner Lieder erraten. Große Formen, Größe der Themen, verschmähen Dichter wie Eichendorff, zu Gunsten der Vertiefung der kleinen, der Liedform. Lieder sind entweder rein lyrisch, oder allegorisch. Dazwischen liegt die symbolische Lyrik, in der Ich und Welt zusammenfallen zur Einheit — und diese Kunstlyrik ist immer eine sehr reife und geformte, das Ich, das sich in Symbolen ausdrückt, muß sich die Welt nach Form und Stoff zu eigen gemacht haben. Hier ist der Titel bedeutungsvoll und ebenfalls symbolisch: Die Umarbeitungen C. F. Meyer'scher Gedichte, deren Tendenz vom liedartigen zum symbolischen Stil geht, zeigen entsprechende Titeländerungen. Die George'schen Titel sind fast durchgehend symbolisch, z. B. die Buchtitel: »Elagabal«, »Der Teppich des

Lebens«, »Der Siebente Ring«, »Der Stern des Bundes«. Den Sammlungstitel Oden gebrauchen Klopstock, Platen, (Hölderlin, der keine eigene Sammlung seiner Gedichte veranstaltete, spricht von einer »Tragischen Ode«), Rudolf Alexander Schröder »Deutsche Oden«, Otto Erich Hartleben »Moderne Oden«; er bezieht sich immer auf das antike Versmaß und wird in diesem Sinne so streng gebraucht wie etwa »Sonette« und »Ghaselen«.

3. Hymne.

Die Hymne entspricht der harten Fügung. »In harter Fügung ist möglichst das einzelne Wort selbst taktische Einheit... wo glatte Fügung einfachste Formen und Ordnungen, vielgebrauchte Worte, möglichst wenig Auffälliges zeigt, erstaunt die harte durch ungewohnte und fremde Sprache. In der glatten Fügung sollte der Hörer nicht bis zum Worte gelangen, nur damit verbundene Assoziationen erfassen . . . harte dagegen tut alles das Wort selbst zu betonen und dem Hörer einzuprägen... Das tägliche und gewohnte, vornehmlich aber die hergebrachte Verbindung wird hier in der Wortwahl gemieden, das schwere, prangende und die vielsilbige Zusammensetzung gesucht. Im syntaktischen derselbe Gegensatz: dort das einfachste und schmiegsamste — hier erstaunlichere Satzgefüge: Anakoluthe, weitgespannte Perioden, Worte, in deren Kürze ein Satz zusammengedrängt ist, jäher Wechsel der Konstruktion . . .« (17)

Die Zahl der Hymnendichter ist gering: Hölderlin, Goethe, Klopstock, Nietzsche, George. Die Hymne erfordert die äußerste Anspannung der sprachlichen Mittel bis zur Verabsolutierung des Wortes. Ein unendliches Erleben liegt ihr zugrunde: Gott, das Göttliche — der Held, das absolute Ich — Vaterland, Menschheit — sie kommt dem Ideal der Lyrik »Rhythmus, Schwingung des Allgeschehens« wohl am nächsten. Das Ich spürt den Druck einer kosmischen Verantwortung und hebt den Gegensatz zur Welt auf: Hölderlin:

Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten . . .
Und immer ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles
[aber ist
Zu behalten. Und Noth die Treue . . .

Vaterländisches, Menschheits-, Zeiten-Schicksal ist im Herzen des hymnischen Dichters und die Wucht dieser Last ruft den stärksten rhythmischen Gegendruck hervor; in dem hinreissenden Sprachstrom wirkt das Einzelwort nicht nur durch seine Beziehung zum Ganzen, zum Gedankengang, sondern hat und erhält, besonders bei Hölderlin oft einen selbständigen leuchtenden Sinn, ist einmalig, plastisch, voll Geist und Gefühl. Wird die Hymne äußerlich des Rhythmus beraubt, indem sie gleich der Prosa gesetzt oder gesprochen wird, dann ist es wie wenn eine Schlachtordnung aufgelöst und ein Heer auf einer Landstraße wie eine lange Rotte von Fußgängern in die Schlacht geführt wird. »Die Heiligtümer, die Waffen des Worts« (Hölderlin) können nicht mit ihrer ursprünglichen Kraft wirken, die ihnen erst der Rhythmus ganz verleiht. Wenn sich in diesem das Pathos des Dichters erschöpft hat, dann ist die Verkörperung seines Wortes Wirklichkeit geworden, der Mythos der Welt des Dichters geschaffen. Er greift wohl zu den Sinnbildern früherer Mythologien: Prometheus, Ganymed (Goethe), Patmos, die Titanen, Brod und Wein, Chiron (Hölderlin), Zarathustra, Dionysos (Nietzsche), — aber es ist das eigene Ich, das sich, in höchster Steigerung, in einem Bunde mit den mythischen Kräften der Vergangenheit weiß und nennt.

Der Sammlungstitel Hymnen findet sich selten, häufiger die Einzelüberschrift Hymne. Als Hymnen gelten im 16. Jahrhundert hauptsächlich noch geistige Lieder (18), die kirchliche Tradition mit ihren Hymnen wirkte noch lange nach. Die »Hymnen an die Nacht« von Novalis zeigen zwar nicht den hinreißenden Rhythmus Hölderlin'scher Hymnik, als ausgesprochen romantische Hymnen haben sie etwas Musikalisches, ihr Stil wirkt geglättet, besonders in der Prosafassung. Doch ist die ursprüngliche Fassung bei Novalis die Versform und zeigt einen eigenartigen, dem echten Hymnenstil stark angenäherten Charakter. Ihr Gehalt ist Liebe, Gott, Menschheit, sie sprechen für eine geistige Kirche; noch stärker dem eigentlichen Hymnenstil angenähert ist die »Hymne« desselben Dichters. Nicht reine Stilform sind die gereimten »Hymnen an die Ideale der Menschheit« des jugendlichen Hölderlin. Seine eigentlichen Hymnen, die Musterbilder der Gattung nannte er »Nachtgesänge«.

Diese sind in ihrer harten Fügung, in ihrem Rhythmus, der Gegenpol zu den »Hymnen an die Nacht« von Novalis und der Gegensatz ist umso spürbarer, als sie sich inhaltlich mit diesen vielfach berühren (Nacht, Christus, Zeitenschau). Platen gibt seinen Pindarischen Hymnen den prangenden Titel »Festgesänge«. Goethe nennt »Wanderers Sturmlied«: »Dithyrambus«, desgleichen Nietzsche die »Lieder Zarathustra's«: »Dionysos-Dithyramben«. Das erste Buch Georges trägt seinen Titel »Hymnen« zu Unrecht, der hohe Ton, den der Dichter hier zum erstenmal innerhalb seiner Zeitgenossen, die diesem entfremdet waren, anschlägt, verleitet ihn dazu, seine symbolischen Gedichte so zu nennen. Eigentliche Hymnen sind erst im Siebenten Ring, (Lobgesang), im Stern des Bundes (Eingang, Schlußchor) und seinen letzten Gedichten.

4. Entstehung und Bedeutung des Titels

Die Frage, wie ein Gedicht entsteht, beantworten wir also: Das an sich formhafte Ich des Lyrikers wird durch einen äußeren Eindruck, durch ein Erlebnis in Schwingung versetzt, die Art des Rhythmus bestimmt die Form des Gedichts. Indem wir das Ich des Dichters kosmisch auffassen, geben wir dem sogenannten Inhalt des Gedichts die untergeordnete Bedeutung. Das, worauf es ankommt, wird mit Hilfe der Worte ausgedrückt. Auch jeder dichterische Mythos wird immer nur ein Gleichnis für einen im Grunde transzendentalen, kosmischen Zustand des dichterischen Ichs sein, das auf bestimmte Erlebnisse und Anstösse auf diese Weise reagiert. In diesem Zusammenhang verstehen wir auch, daß ein Gedicht, in Sonderheit das lyrische, in den meisten Fällen ohne Titel entsteht. Denn das Gedicht wird durch ein Erlebnis hervorgerufen und der kürzeste, der einzige Ausdruck für dieses sind die Worte und Rhythmen des Gedichts. Schiller's sogenannte »Gedankenlyrik« ist entstanden, indem sich Schiller ein philosophisches Thema zur poetischen Bearbeitung stellte, er gab sich den Titel auf, und schuf auf diese Weise eine Grenzform von Poesie und Philosophie, die als didaktische Poesie eine eigene Gattung bildet und nicht zur Lyrik gerechnet werden kann. Die ersten Niederschriften der Goethe'schen Gedichte, wie auch die aller andern großen lyrischen Dichter, sind, soweit wir durch die Textkritik der Herausgeber unterrichtet sind, in den meisten Fällen ohne Ueberschriften entstanden. Wie dachte Goethe über dieses Problem? In Eckermann's Gesprächen findet sich eine Stelle, die darauf Bezug hat. Goethe suchte nach einem Titel für die »Novelle« und fragte Eckermann nach seiner Meinung. Eckermann hielt einen besonderen Titel für überflüssig und gab dem Gespräch eine allgemeine Wendung: »Wenn man es recht bedenkt, sagte ich, so entsteht doch ein Gedicht immer ohne Titel und ist ohne Titel das, was es ist, so daß man glauben sollte, der Titel gehöre gar nicht zur Sache«.

»Er gehört auch nicht dazu, sagte Goethe; die alten Gedichte hatten gar keine Titel, es ist dies ein Gebrauch der neueren, von denen auch die Gedichte der alten erst in einer späteren Zeit Titel erhalten haben, doch dieser Gebrauch ist von einer ausgebreiteten Notwendigkeit herbeigeführt, bei einer ausgebreiteten Literatur die Sachen zu nennen und von einander zu unterscheiden«. (19)

Wir hätten also in der Kunst einen Fall, wo nicht innere Notwendigkeit, sondern äußere ein formales Moment bedingte und treten aus dem Bereich der Poesie in den der Philologie ein! Wahrscheinlich stammen auch viele Titel der alten Gedichte (auch Dramen, Epen), — der griechischen etwa — von den alexandrinischen Philologen. Titel von lyrischen Gedichten kennen wir aus dem Altertum überhaupt nur in der Form von Widmungen. Die Pindarischen Hymnen z. B. tragen jeweils als Ueberschriften den Ort der Spiele, den Namen des Siegers, dem sie gewidmet sind. Auch die Lieder der Troubadours, Petrarkas Sonette, Dantes Kanzonen, Shakespeares Sonette, die Lieder der mittelhochdeutschen Minnesänger tragen keine Titel. Als Titel, wurde bei Zitaten die erste Zeile gesetzt. R. M. Werner erwähnt (20) ein Zitat Wolframs v. Eschenbach eines verlorenen Liedes von Walter von der Vogelweide, Parzival 297, 24:

Des muoz hêr Walther singen
»Guoten tac, boes unde guot«.

Wir zitieren auch heute diese und alle andern lyrischen Gedichte, die keinen Titel tragen, durch Setzen der ersten Zeile. Doch ist es etwas grundsätzlich Verschiedenes, wenn die Gedichte der Minnesänger und die eines Heine, Brentano oder modernen Dichter, wie Mombert, Dauthendey, George keine Titel haben oder wie bei den meisten von Dauthendey eine Verszeile, die nicht immer die erste zu sein braucht als Titel gesetzt ist. Was dort als Gebrauch eine Selbstverständlichkeit ist, ist hier, als dem Gebrauch widersprechend eine stilistische Eigentümlichkeit geworden.

Seit Opitz hat sich der »Gebrauch« für jedes Gedicht einen Titel zu setzen, so eingebürgert, daß wir ihn nicht mehr als einen philologischen auffassen können, wie er ursprünglich zweifellos war. Es ist ja kein Zufall, daß so philologische Dich-

ter wie Opitz und seine Zeitgenossen mit der Titelgebung den Anfang machten. Seit der Verbreitung der Bücher lernten die Dichter, die zuvor mehr für das unmittelbare Leben und für das Ohr gedichtet hatten, Rücksicht auf das Buch, auf das stumme Lesen nehmen. Es ist wahrscheinlich, daß die Minnesänger, wenn aus dem Kreise des Publikums der Wunsch nach einem besonderen Liede geäußert wurde, nicht nach dem Inhalt, dem Titel, sondern nach der Weise, der Melodie gefragt wurden (so wie es noch heute im Volke ist).

Man hat versucht zu den Gedichten Walters von der Vogelweide Titel zu setzen. Aber wir verzichten in jedem Falle darauf eine Zutat zu Hilfe zu nehmen, die wir nicht dem Dichter selbst zu verdanken hätten. Entweder sind solche Titel philologisch-erklärend, oder sie tragen den Stil etwa Goethe'scher Titel an sich und bringen eine fremde Luft, eine fremde Erlebnisatmosphäre an das Gedicht heran, oder sie sind archaisierend und wirken spielerisch. Unser Formgefühl duldet unter keinen Umständen Eingriffe – denn es sind Eingriffe, der Herausgeber nötigt den Leser in seiner Art einen Dichter aufzufassen. Unser Formgefühl! Wir wissen, was in der Kunst »notwendiger Gebrauch« ist, das verfällt dem Gesetz der Gestaltung:

Schöpft des Dichters reine Hand
Wasser wird sich ballen.

Aus dem Formgefühl, aus dem schöpferischen Instinkt, der ein Originaler ist und innerhalb eines Kunstwerks von Niemandem nachgeahmt werden kann, entsteht der Titel. Es wäre ein törichtes Unterfangen, wollte Jemand ein wertvolles Manuskript, an dem eine wichtige Stelle fehlte, mit nachahmender Hand ergänzen – das Original würde an Wert nicht gewinnen, sondern verlieren. Nicht andere aesthetische Gesetze gelten auch für die geistige Handschrift: den Stil. Vor allem beim lyrischen Gedicht, wo jedes Wort einen so bedeutsamen Sinn innerhalb des gesamten, durch Kürze ausgezeichneten Sprachkomplexes hat. Unsere Darstellung wird zeigen, daß die besondere Schwingung, die Art des Gedichts, sei es Lied, Kunstgedicht, Hymne, daß ein einheitliches Formgefühl bis in das Titelwort hinein wirksam ist.

R. M. Werner unterscheidet einleitende und erläuternde Titel. Dem einleitenden Titel spricht er die Funktion des Einleitenden Situationseinganges zu, der Titel enthält hier ein Moment, das im Gedichte selbst nicht ganz klar vorkommt, erleichtert das Verständnis, ist aber zum Verständnis nicht unentbehrlich. Erläuternde Titel sind solche, die einen integrierenden Bestandteil des Ganzen ausmachen, ohne den Titel wäre das Gedicht unverständlich, oder wenigstens sehr schwer verständlich (21). Wir können diese Unterscheidung gelegentlich zu Hilfe nehmen, die Zahl der Gedichte, die erläutender Titel bedürfen, ist aber doch sehr gering. Die Bezeichnung Scherers »Rollenlied« für das Gedicht, in dem der Dichter sein Ich einem fremden Ich leiht, das wir sehr häufig bei romantischen Dichtern antreffen (bei Eichendorff spricht selbst »die Nachtblume«), erlaubt uns solche Titel, die die Rolle bezeichnen, unter dem Namen Rollentitel kategorisch zusammenzufassen. Das Ergebnis aber, zu dem Werner bei seiner flüchtigen Betrachtung des Titels kommt: »daß der Titel ein rudimentärer Situationseingang und im gewissen Sinne erzählende Darstellung ist« (22) und das »aus dem Zusammenhang, in dem der Titel besprochen ist« gleichsam entschuldigt wird, kann seine Gültigkeit nicht behaupten. Man denkt bei dieser Erklärung an die langatmigen Titel des 17. Jahrhunderts wie »Tränen der Mutter Gottes am Kreuze des Herrn« (Lohenstein), »wie er wolle geküsset sein« (Fleming), noch bei Günther »Abschied von seiner ungetreuen Liebsten«. Hier hat der Titel wirklich eine epische Funktion. Aber schon das Prinzip Kürze, das in der neuen Lyrik für Titel gilt und gelten muß, schließt diese aus; der Dichter schildert und beschreibt nicht, sondern sucht das Erlebnis eines Gedichts im Titelwort zu verdichten. Daß in manchen Sammlungen wie in den Goethe'schen und Uhland'schen »Liedern« ein epischer Zusammenhang vom Dichter bei der Gruppierung der Gedichte fingiert wird, und der Titel mithelfen muß, diesen herzustellen, ist unbestreitbar; aber in diesem Sinne meint Werner den irreführenden Ausdruck »erzählende Darstellung« ja nicht.

Ideal gilt uns ein Titel, der das dem Gedichte zugrunde liegende innere Erlebnis nicht nur stofflich, sondern auch formal,

in dem eigentümlichen Pathos oder Rhythmus des Gedichts benennt, innerlich eins ist mit dem Gedicht oder wenigstens noch einen starken lyrischen Akzent hat, und uns wie eine magische Formel den Stimmungsgehalt aufbewahrt, so daß dieser, das Erlebnis, zauberhaft aufblitzt, hindurchschimmert, anklingt, wenn wir die einzelnen Worte, die das Gedicht bilden, schon wieder vergessen haben. Solche Titel sind »Selige Sehnsucht« »Gesang der Geister über den Wassern«, von Goethe, »Tränen«, »Hälfte des Lebens«, von Hölderlin, »Schön Rothraut«, »Gesang Weylas« von Mörike, »aus hohen Bergen«, »das trunkene Lied« von Nietzsche, »Morgenschauer«, »Julischwermut« von George.

III. Der Titel des lyrischen Gedichtes bei einzelnen deutschen Dichtern.

1. Hölderlin.

A. Widmungsüberschrift. Diese einfachste älteste Titelform verwendet Hölderlin sehr häufig, im Drange sich durch die Dichtung Freunden mitzuteilen, auf Menschen einzuwirken, zu verherrlichen. Die frühesten erhaltenen Gedichte des fünfzehnjährigen sind an einen Freund gerichtet: An meinen Bilfinger, und sind schon eine Andeutung jener Form die vom Dichter später zu eigenartiger Größe entwickelt wurde: der hymnischen Anrede an Freunde, wobei man, wie Gundolf bei George von einem Stil »monumentaler Intimität« sprechen kann. An Isaak von Sinklair gerichtet ist der die hymnische Produktion eröffnende Freundschaftsgesang: An Eduard. Das Gedicht hieß für die ersten Entwürfe: Bundestreue / An Sinklair, darauf, unter Tilgung des objektivierenden Themawortes, einfach: An Sinklair. Die mehrfach geänderten Überschriften der ersten Fassung lauteten nacheinander: An Bellarmin / An Arminius / An Philokles / An Eduard. Um das Brudertum im Titel auszudrücken, wählt der Dichter Vornamen und endgiltig einen deutschen, das gegenwärtige Heroentum bezeichnend. An Isaak Sinklair ist auch die Hymne: Der Rhein, gerichtet – ursprünglich: An Heinse, erst auf die Nachricht von Heinsens Tod in Sinklair geändert. Über die Widmungen An Heinse vgl. Werke, hsg. v. Pigenot, Bd. VI pag. 480: »Was Hölderlin in Heinse fast kultlich verehrte, war die schöne Freimütigkeit und ungeschwächte Sinnlichkeit seines Wesens, der es gelang, weit über Winkelmann-Goethe hinaus die geheimsten Quellen antiker Artung fühlbar zu machen . . . . .« Nur in der Anerkennung der Heinseschen Geheimlehre und seiner religiösen Weihung ist es zu verstehen, wenn sein Name jener allertiefsten Elegie vorangesetzt ist, darin zum ersten

Male an die geheime Beziehung des ursprünglichen Christentums auf die Antike gerührt wird: Brod und Wein An Heinse. Diese Hölderlinsche Widmungen sind also Huldigungen für den Genius eines Menschen, an den der Dichter sich beschwörend wendet, auch von den Gedichten An Diotima gilt das; das individuelle wird nicht berührt, aber das Gedicht scheint vom Wesen der so angeredeten getränkt, in sein besonderes geistiges Element getaucht.

Umgekehrt werden der Frühling, der Aether, als persönliche »Götter« gefaßt: An den Frühling / An den Aether — im Stil und aus dem Geiste klassischen Grichentums.

Die Hölderlinsche Widmung und Anrede, indem sie das Individuelle allgemein, das Allgemeine individuell auffaßt, ist klassisch nach Ursprung und Stil, Vorbild ist hier nicht Klopstock, sondern Pindar und orphische Dichter.

B. Gattungsüberschrift. Die »Hymnen« an die Ideale der Menschheit (H. an die Freiheit, H. an die Menschheit, H. an die Schönheit usw.) In ihnen feiert der junge Dichter mit abstrakten, weitschwingenden Namen die Kräfte und Mächte, die in der reifen Hymnik als Urbilder, als lebendiger Mythos unter sinnlichen Namen: Der Rhein, Germanien, Patmos usw. wiederkehren. Diese »Hymnen« glatter Fügung — besser: philosophische Gedichte haben den Sinn, daß sie dem Dichter seine Aufgabe stellen, »den Raum und — dem Schema nach — die Form schaffen, darein sie später als wirkliche Kunst und wahrhaftiger Leib eingehen können.« (Pigenot.)

Einen Teil von diesen eigentlichen Hymnen hat Hölderlin unter der Ueberschrift Nachtgesänge zusammengefaßt — als, »nach des Tages Ende« d. h. nach dem Hingang der alten Götter, »in heiliger Nacht«, gesungen. Diese feierliche Bezeichnung »Gesang« gebraucht H. immer, wo er eigentliche Hymnen meint, so: Deutscher Gesang / Gesang des Deutschen als Ueberschriften und an mehreren Stellen der Hymnen selbst: »Dieses Mal ist mir vom eigenen Herzen / zu sehr gegangen der Gesang«. (Der Einzige). »Dem folgt deutscher Gesang« (Patmos.) — wie er auch auf dieser Stufe für »Dichter« eher »Sänger« sagt — nicht in einem historisch fernrückenden Sinn, son-

dern durchaus im Geiste heroischer Gegenwart. Das Hölderlinsche Pathos ist stärker, höher gespannt, und tiefer greifend, als das Pathos von Klopstock, wie dieser die Kunst der Ueberschrift um einen ganzen Grad gegenüber der vorausgehenden Epoche gehoben hat, so stößt Hölderlin zu einem höheren Sprachgipfel durch, es ist ein überästhetischer Standpunkt von dem aus er seine freien Rhythmen nicht Oden-Hymnen nennt — sondern Gesänge — als ob bei seiner Verkündung vaterländischer Kultur »der fremde Laut unheilig störte«.

C. Themaüberschrift.

a. bildlich. Der Dichter bezeichnet mit der Ueberschrift den sinnlichen Eindruck von dem das reflektierende Gedicht ausgeht und oft weit sich entfernt — Der Neckar — oder zu dem es hingerichtet ist — Der Main / Stuttgart. Durch den Geist seines Liedes sollen die Stätten und Landschaften des Vaterlandes den Zauber Griechenlands empfangen, das Ideal, das er im Geiste erschaut, will er mit heroischem Willen in die Gegenwart bannen (»o macht es wahr Stuttgart«.) Doch vermag er auch ein ähnliches Thema ganz ohne Reflexion zu gestalten — »ein kunstlos Lied« zu singen, gesättigt von klassischer Gegenwartsfreudigkeit: Heidelberg.

Das sinnliche Bild und die geistige Erlebniswelt nennt einheitlich die Ueberschrift der festlichen Elegie: Der Archipelagus.

b. abstraktes Thema. Hölderlin kennt drei Töne, deren Harmonie das reife Künstlerwerk ausmacht: den naiven — heroischen — idealischen Ton. Es ist die Besonderheit von Gedichtüberschriften, daß sie in einem naiven und idealischen Sinne gelten (ähnlich wie Klopstocksche in einem rationalen und irrationalen Sinne Rang.) Eigentlich ließe sich das schon von den unter a genannten und ähnlichen sagen. Ganz deutlich wird diese Doppelbedeutung bei den abstrakten Themen: In Die Musse besingt er die Ruhe des Dichters und zeigt im Bilde die Tochterschaft der dichterischen Musse vom »Geist der Ruhe« der wechselnd mit dem »Geist der Unruhe« die Weltgeschichte regiert; die zufällige Musse des Dichters, dem »die strengen Gedanken ruhen«, ist nur Gleichnis für dasselbe Geschehen in

der Geschichte: Der Titel ist naiv-idealisch aufzufassen, solche Begriffe sind gewissermaßen die Bausteine der Welt des Dichters, die immer individuell und allgemein zugleich ist. Der Frieden. Es ist der Friede nach den ersten napoleonischen Kriegsjahren gemeint, der wie Die Musse, als die eine geschichtliche Macht im Gegensatz zu ihrer Gegenmacht: der Unruhe des Krieges überhaupt bestimmt und besungen wird. Sehr bezeichnend sind gewisse, in diesen Zusamenhang gehörige Aenderungen von Ueberschriften: Der Titel Die Schlacht wird später in: Der Tod fürs Vaterland, umgetauft. Das Das Gedicht entstand aus der Vision einer Schlacht, die als Morgenroth der Deutschen eine neue Zeit einweihen sollte. Die erste Fassung war näher, besonderer, aktueller gehalten, dabei ist aber schon deutlich die allgemeine Tendenz zu bemerken. Diese erscheint ganz rein in der zweiten Fassung, wo jede Zeitanspielung getilgt wird und die Bedeutung eines jeden Todes fürs Vaterland ausgesprochen und gefeiert wird. Der neue Titel genügt besser als: Die Schlacht, der idealischen Tendenz. Der Titel: Der Mensch, hieß in der mit der ersten Niederschrift entstandenen Fassung: Der Geburtstag des Menschen (Anfang der Niederschrift). Dies deutet wieder darauf hin, daß die sinnliche Vision von Anfang an, mit dem Rhythmus und dem Gedanken im Geiste des Dichters feststand: die Vision des unter Trauben liegenden ersten Menschenkindes. Der Flug der Gedanken und der Phantasie läßt es nicht bei dem begrenzten Bilde bewenden, das fertige Gedicht wird in: Der Mensch umgetauft, des Dichters Auffassung vom Menschenwesen bezeichnend. Mein Eigentum hieß erst Der Herbsttag, dann Am Herbsttag. Der Akzent der endgültigen Fassung liegt auf dem dritten Teil idealischen. Die Aenderungen zeigen den Schaffensprozeß: Das Gedicht hebt mit einem Naturstimmungsbilde an, die Reflexion leitet zu einer neuen geistigen Stimmung über. In: Der Herbsttag berührt das Bild des glücklichen Herbstes den Dichter. Am Herbsttage — das Bild wird mehr zum Stimmungsrahmen; Mein Eigentum — das Gewicht liegt ganz auf dem idealischen Schluß.

c. subjektive Gefühlsthemen. Diese besonders in der Romantik häufige Titelform (Sehnsucht / Erinnerung)

findet sich bei Gedichten in denen H. zu sich selber spricht, seiner Seele Hoffnung und Mut zuredet, wo also der Gefühlsablauf, das subjektive Erlebnis allein Thema ist: Ermunterung / Dichtermut (erst Muth des Dichters.) Auch Dichtermuth als zu wenig bezeichnend, zu allgemeinverschwimmend wird ersetzt durch Blödigkeit: hierin kündet sich schon der Stilwandel zum prägnanten Wortbild an; das Gedicht ist mahnende Aufforderung, der Dichter wendet sich muteinflössend, ermunternd an sich selbst und empfindet seine Bescheidenheit als »Blödigkeit«, die des wahren Mutes ermangelt. Andenken. Hier wird das Thema wieder in den drei »Tönen« abgewandelt, naiv: Erinnerungsbild der Garonnelandschaft; heroisch: Gedanken an ferne seefahrende Freunde (»Tage der Lieb' und Taten welche geschehen«); idealischer Schluß: »Was bleibet aber, stiften die Dichter.«

D. Symbolische Ueberschriften. Die reifste, hymnische Periode ist durch einen tiefen Einschnitt nach rückwärts abgegrenzt; die neue Sprache ist durchaus symbolisch, symbolisch sind mit einemmale alle Ueberschriften. Der Dichter strebt nach dem unmittelbar innerlichen Wortbild, das der prägnanteste Ausdruck des Gedankens ist; irgend eine Rücksicht auf Verständlichkeit seiner mythischen Bilder, die oft höchst subjektiv sind, braucht er nicht mehr zu nehmen — er spricht allein zu seinem Gotte. Für eine Anzahl Ueberschriften finden sich mehrfache Aenderungen, die der Neuentwicklung entsprechen; seine Kunsterfahrung als Hymnendichter wendet er auf lyrische Gebilde an: An Eduard erhält den mythologischen Titel: Die Dioskuren. Der gefesselte Strom (ursprünglich: Der Eisgang) wird zu Ganymed. Von sinnbildlichem Geschehen wendet sich der Dicher der Gestalt zu, die, erst noch naturhaft, unbestimmt, in das hellere Licht des antiken Mythos gehoben wird. Es ist hier eine Hölderlinsche Willkür, daß der emporgehobene Liebling des Zeus im Bilde des Stromes erkannt wird und der Gott selbst als das Meer oder der Himmel zu dem das Wasser steigt; indes kann Ganymed in diesem Bilde auch als Mundschenk der Götter begriffen werden. Aehnliche Wandlungen: 1.) Täglich Gebet; der Vorgang wird be-

zeichnet. 2.) Der blinde Sänger; unbestimmte symbolische Gestalt. 3.) Chiron; plastischer Mythos. Der um sein Verstummen trauernde Dichter aufgefaßt als der von den Pfeilen des Herakles furchtbar verwundete, schuldlose Kentaur, eines der ergreifendsten, ahnungsvollsten Sinnbilder Hölderlins.

Eine andere Gruppe rein lyrischer Gedichte im hymnischen Sprachstil betont umgekehrt das persönlich-menschliche des Dichters, was auch von den Titeln gilt – die bei ihrem Reichtum an Beziehungen ihrer lyrischen Ausdruckskraft – als ideale gelten dürfen. Sapphos Schwanengesang wird zu: Thränen. Dieses Wort, dem Texte entnommen steht bedeutungsvoll über dem Klagegedicht um die entschwundene Schönheit der Alten. Die Klagen selbst sind Thränen, und des Dichters Leben ist Klage, Thränen, die von seiner Liebe jener »himmlischen« Liebe nachgeweint werden. Sapphos Schwanengesang hatte nur Bezug auf den ersten Gedanken, der das Gedicht einleitet, der Nachtrauer um verlorene Liebe. Hälfte des Lebens: »Hier, wie übrigens bei noch einigen der schönsten Gedichte der Weltliteratur bildet die Ueberschrift einen nicht unwesentlichen Teil des Ganzen, da sie erst den allgemeineren Gegensatz der Bilder zu dem der Lebenswende des Menschen, und endlich im besonderen Hölderlins, genauer bestimmt, und durch den festeren Hinweis auf diese menschliche und persönliche Beziehung das ganze reicher macht« (Hellingrath). Auch diese Ueberschrift kennt Vorstufen, die den verschiedenen Gedichtentwürfen entsprechen: Im Walde, mit klarer Beziehung auf den ersten Teil, Die letzte Stunde auf die zweite Hälfte des Gedichtes bezogen. Lebensalter: die Zeiten der Geschichte erscheinen dem Dichter in der klassischen Stimmung reifster Gegenwart wie »Lebensalter«, vergänglich und ohnmächtig vor der allgegenwärtigen Natur.

E. Mythische Hymnenüberschriften. Mit den mythischen Ueberschriften der Hymnen nennt der Dichter Namen, an die sich sein Glaube heftet, nicht Gleichnisse subjektiver Seelenzustände, sondern Urbilder seines vaterländisch-religiösen Denkens. Brod und Wein ist kultliches Symbol, nicht poetisches im engeren Sinn; ursprünglich Der Weingott

überschrieben, erhält die Elegie durch die biblische Formel ihre tiefe Bedeutung als versöhnende Feier von Dionysos und Christus. In solchem Sinne bekenntnishaft sind die Ueberschriften der Christushymne: Der Einzige und Patmos und der vaterländischen Hymne Germanien. Für ihn ein prophetischer Begriff, auf eine zukünftige, innerlich-religiöse Wirklichkeit gerichtet.

Ströme: Der Rhein / Der Ister sind für H. lebendige Mythen des Heldenlebens, er spricht vom »Geist eines Stromes, sofern der Bahn und Grenze macht, mit Gewalt, auf der ursprünglich pfadlosen, aufwärts wachsenden Erde«. –

Die Funktion der Hymnentitel läßt sich am besten der eines kurzen, einprägsamen, erschütternden Leitmotivs vergleichen, das selbst im stärksten, reißendsten Strom der Rhythmen und Klänge, immer wieder auftaucht oder seine formende Kraft ausübt – dies etwa in Die Titanen oder Mnemosyne, wo der Gegenstand unter fast allen denkbaren Gesichtspunkten berührt ist, aber »dem Vorbild (Pindar) treu, immer bildhaft, so daß ein discursiver Gedankengang so schwer anzugeben ist wie bei einem Hymnus des Pindar selbst«. (Hellingrath)

Entstehung der Hölderlinschen Titel.

Die Handschriften bezw. die textkritischen Anhänge der großen Ausgabe, geben ein ziemlich deutliches Bild von der Entstehung der Ueberschriften. Der Dichter sucht immer »das Unnennbare« auszudrücken, »da aber das Unmittelbare, streng genommen, für die Sterblichen unmöglich ist«, (Das Höchste) findet er immer ein »Mittelbares«, ein Bild, dieses Bild ist als Ganzes dem Geiste des Dichters, schon vor der Niederschrift gegenwärtig – und so ist die Prägung des Bildnamens ein mit dem Entstehen des Gedichts gleichzeitiger Akt. Oft steht der Titel mit dem Gedichtanfang auf einer Zeile, so Achill / Die Verjüngung u. a. Bezeichnend ist, daß eine Anzahl z. T. sehr kurzer Hymnenfragmente mit Ueberschrift vorhanden ist, wie: Sybille / Tinian / Das Nächste Beste / Kolomb. –

In letzter Zeit, vor dem Ausbruch der Krankheit finden sich neben schlagwartartigen Entwürfen blosse Ueberschriften

wie: Der Cyprier / Der Gotthard / Luther / Die Schlange / Die Nymphe. – Eine Fülle von Bildern, Visionen, gleichzeitig im Geiste des Dichters, der nicht mehr willens, oder fähig ist sie gestaltend zu bewältigen.

Zusammenfassend läßt sich über die Hölderlinschen Titel sagen: der Dichter behandelt Ueberschrift und Gedicht streng einheitlich, schließt die Ueberschrift ins Gedicht ein, so daß, wenn dieses stilistisch entscheidend geändert wird, gewöhnlich auch der Titel mitgeändert wird; nachträgliche Benennungen, was die meisten Goetheschen Titel sind, kommen kaum vor, ein Zeichen, daß Bild, Symbol, Mythe von Anfang an als Ganzes im Geiste des Dichters fest stand und das mit anderen (strenge innere Form und Kompositiontgesetze) gegen die Auffassung Hölderlins als Romantiker (Bettina, Haym, Strich u. a.) spricht. Hauptfunktion der Titel ist Namengebung, Benennung des Bildes, des Themas, in dem erwähnten naiv-idealischen Doppelsinn (rational-irrational) oder rein – mythologisch. – Nur vereinzelte, mehr zufällige Titel haben Nebenfunktionen: Stimmung, Situationsangabe: Unter den Alpen gesungen / Am Quell der Donau.

Infolgedessen ist Form und Stil der Ueberschrift bei Hölderlin klassisch einfach: das zeitlose Substantiv – nicht als Stimmungswort, sondern als klassischer Wesens-Begriff, als Name von Seiendem, als »Zeichen« endlich in der späteren Zeit, als dem Dichter das Dasein selber »ein Zeichen« wird:

»Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.«

2. Goethe.

Die Hölderlinsche Ueberschrift ist gewissermassen in das »Bild« hineingemeißelt, wie ein Name auf dem Bild eines Grabmals, oder das Symbol auf dem eines antiken Gottes, gehört zum Gedicht, als »erste Zeile«, — die Goethesche verhält sich zum Bild wie ein kunstreicher Rahmen, die Ueberschreibung ist bei Goethe zu einer »Kunst in der Kunst« geworden, was erst beim Vergleich mit seinen lyrischen Vorläufern ganz deutlich wird. Mehrere Gesichtspunkte sind bei Goethe von vornherein zu beachten:

1. Die Goetheschen Gedichte sind ohne Titel entstanden, diese werden gewöhnlich erst Abschriften oder Druckexemplaren einzugefügt (vgl. Textkritik). 2. Nicht die Gedichte, sondern das Verhältnis Goethes zu seinen Gedichten ändert sich, und dies drückt sich bei vielen Titeländerungen aus. 3. Viele Titel (der Lieder) sind beim Bilden eines epischen Zusammenhangs der Lieder untereinander entstanden. 4. Die Masse der lyrischen Produktion, ihre Verteilung auf verschiedene Entwicklungs- und Stilepochen bedingt den Reichtum an Typen und an Stilformen. —

Hölderlin, in seinem hohen Ernst nur auf das Wesen gerichtet, hat nur eine Stilform zu höchster Kunst entwickelt — bei Goethe ist »Ernst und Spiel verbunden«, der Ernst verfeinert, in die Höhe getragen, daß er oft beinah als verflüchtigt bezeichnet werden kann — wie das bes. bei den Gedichten und Ueberschriften des Divan zum Ausdruck kommt.

A. Widmung. a. Unmittelbar persönliche Widmungen von Liedern verwendet der jugendliche Goethe als Titel; An Belinden / An Lina. Die Wahl dieser (fingierten) Namen ist nicht zufällig. An B. paßt zu dem schwärmerisch-schmachtenden Gedicht, um das »Anziehende« von Lili, das Goethe so hervorhebt, wiederzugeben, ebenso wie An Lina zu

dem frischen, resoluten und zärtlichen Ton dieses Liedchens. Schon hier sei auf ein feines, kunstvolles Stilmittel hingewiesen, das G. gefühlsmäßig – möglicherweise bewußt – bei der Bildung der Ueberschriften anwendet: rhythmische und klangliche Annäherung des Titels aus Gedichten an den Vers, bzw. Versbeginn. vgl.: An Belinden: In der öden (Nacht) v. 4 / An Lina: Liebchen, kommen ... (v. 1). Daß diese Erscheinung nicht zufällig ist, beweist eine große Anzahl solcher »rhythmisierter« Titel. –

Typische Änderungen einer ursprünglichen Widmung sind die vier Fassungen von Christel. 1. Auf Christianen R. nimmt das jugendlich-leidenschaftliche Gedicht subjektiv ernst, ebenso 2. An Christel, bereits geformter, aus größerem Abstand. 3. Taumel betrachtet die Empfindungen von einem gereifteren, über jene naive Leidenschaft erhabenen Standpunkt. 4. Christel setzt der Dichter beim Bilden des epischen Zusammenhangs, wie über ein Romankapitel – eine Erinnerung aus seinem Leben nennend.

An die Stelle namentlicher Widmungen rein lyrischer Gedichte mußten später andere Titel treten; der klassische Goethe kennt die fiktive Widmung an Gestalten seiner Poesion: An Mignon / An Werther – diese hat einen höheren künstlerischen Wert, da wir die Gestalten kennen, und das persönliche Interesse der Phantasie, das durch eine Widmung erweckt wird, hier auf vollkommene Weise gestillt ist. Als poetisch notwendig erscheint die Widmungsüberschrift bei den apostrophierenden Gedichten, die den Namen »Mond« selbst nicht nennen: An Luna / An den Mond / Dem aufgehenden Vollmonde – die Widmung hat hier die Funktion des »einleitenden Situationseingangs«. An Luna hieß erst An den Mond – Goethe vermeidet Wiederholungen desselben Titels.

B. Der Rollentitel ist der Widmung verwandt, statt des Angeredeten wird der Sprecher in der Ueberschrift eingeführt und diese Form läßt auch eine viel größere Mannigfaltigkeit und Farbigkeit zu. Oft gibt die ausgedrückte Empfindung nicht mehr das subjektive, seelische Niveau des Dichters wieder, ist der Empfindungsweise des Volkes oder heiterer Jugend ange-

nähert: Der Goldschmiedgesell / Der Musensohn. Oder der Dichter läßt seine dichterischen Gestalten sprechen: Mignon / Harfenspieler / Philine wobei das Gedicht ursprünglich ebenso zur poetischen Charakterisierung dieser Gestalten diente, wie umgekehrt die Namen zu der des Gedichts.

Zwischen Schäfers Klagelied und Jägers Abendlied, die zu dem ersten Typus gehören, den man den »romantischen« nennen kann — Kolorit, Einfühlung in fremde Rollen, Bevorzugung »poetischer« Kostüme: Jäger, Schäfer, Fischer sind romantische Züge — steht: Wanderers Nachtlied. 1. Fassung: Am Hang des Ettersberg, den 12. Februar 1876. Solche Datierungen sind häufig und werden durchgehend für die Buchausgabe getilgt — das zufällig Persönliche zu Gunsten des Typischen, Allgemeinmenschlichen. 2. Um Friede (Christliches Magazin, Zürich 1780) faßt das Gedicht im subjektiv-religiösen Sinne als Gebet. Die endgiltige Fassung W. N. schafft einen symbolischen Hintergrund; durch Aufnahme des »Wander«-motivs wird das Gedicht aus der subjektiv-religiösen Sphäre in die objektive der Kunst gehoben. Auch dieser Titel ist im Bilden des Zusammenhangs entstanden wie die beiden folgenden: Ein Gleiches und Jägers Abendlied (für Js. Nachtlied) um die Wiederholung zu vermeiden.

C. Gattungsüberschrift. Sie erscheint bei Goethe zunächst als Sammelüberschrift: Lieder, Vermischte Gedichte (hierin sind auch die Hymnen aufgenommen) Sonette, Elegien.

»Lied« ist häufig in Verbindung mit »Rollen« (vgl. B.) Elfenlied — oder mit Stimmungsworten: Mailied (für Mayfest). Dithyrambus hieß erst die Hymne: Wanderers Sturmlied — sonst gebraucht Goethe wie Hölderlin für Hymnen die Bezeichnung: Gesang. (Mahomets Gesang, Gesang d. G. ü. d. W.)

D. Situations- und Gelegenheitsangabe. Hierher gehören die vielen Datierungen, die als erste, später getilgte Fassungen standen, von denen nur wenige in die letzte Ausgabe, als Haupttitel aufgenommen sind. Am 28. August 1826. /

Dornburg, September 1828. das erste als ein Geburtstagsgedicht, das zweite wegen seines Stimmungscharakters.

Auf dem See, erst: »Den 15. Junius 1775. Donnerstag morgen aufm Züricher see.« Hier ist die tagebuchmäßige Datierung auf die notwendigste Situationsangabe verkürzt worden — ein deutlicher Hinweis auf die Art der Entstehung und Auffassung des Dichters: poetische Stilisierung der Datierung.

Aehnlich muß Vom Berge aufgefaßt werden oder Am Flusse; bei Goethe ist diese Titelform noch ganz ursprünglich, erst bei späteren Dichtern wird sie zu einem bewußten, stimmungserzeugenden Moment, das mit dem Ort des Erlebnisses nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden darf. Hierher gehören auch die Gelegenheitsangaben, die z. T. auf die gesellschaftlichen Sitten des Rokoko anspielen: Mit einem gemalten Band / Mit einem goldenen Halskettchen überschickt / An ein goldenes Herz, das er am Hals trug. Diese Titelform ist in der Barokliteratur sehr häufig und verschwindet nach Goethe immer mehr.

E. Stimmungsüberschrift. a. sujektive Motive Nachgefühl / Herbstgefühl (für: Im Herbst 1775) / Trost in Thränen / Wonne der Wehmut / Neue Liebe, neues Leben / Rastlose Liebe usw. In diesen Titeln zeigt sich Goethes schöpferische Sprachkunst am schönsten, er nennt hier seine Gefühle selbst mit Namen, die Herzfalten und Tiefen in welche die Gedichte blicken lassen. Alliteration und Rhythmus, der zumeist dem der Geschichte entspricht (z. B. Rastlose Liebe, Neue Liebe, Neues Leben) oder doch sehr verwandt ist: Dieses Stilmittel, das den Titel dem Gedichte »einverleibt«, gefühlsmäßig mehr, als daß es, der Feinheit wegen, mit der es angewandt wird, sich dem Bewußtsein aufdrängte, ist dem großen Meister des Rhythmus eigen und wird außer von Goethe öfters nur von Mörike verwandt. An sich ist das subjektive Gefühlsmotiv die beste und wirksamste Ueberschrift für ein in sich abgerundetes, als Ganzes schon bestehendes Gedicht, das eine Ueberschrift entbehren könnte: sie wirkt wie die Vorzeichnung in Dur und Moll in der Musik, schlägt die Tonart an und wendet sich unmittelbar an das lyrische Organ. b. das ob-

jektive Stimmungsmotiv: Hierher gehören Ueberschriften wie: Meeresstille / Glückliche Fahrt, nach der lastenden bangen Meeresstille (v. 6: Todesstille fürchterlich — also wörtlicher — damit auch rhythmischer Anklang an die Verse) wirkt der Titel: Glückliche Fahrt wie das befreiende Signal zum Ankerlösen zur freudig-beschwingten Fahrt vgl. rhythmisch: »Glückliche Fahrt«: »Das ängstliche Band« (v. 4). Aehnlich verhalten sich: Nähe des Geliebten — Gegenwart. Diese Titel zeigen auch wieder, wie Goethe durch sie die einzelnen Gedichte kunstvoll verbindet. Die unter E. aufgezählten Titel kann man »dynamisch« nennen ihrer Funktion nach, wozu die erwähnte Rhythmisierung besonders berechtigt. Verwandt mit diesen sind gewisse

F. Pointeüberschriften. Gefunden / Gleich und Gleich. Für das zarte Gedicht gefunden, mit seinem andeutenden Charakter und lockeren, schwebenden Rhythmus war eine Ueberschrift — sollte sie nicht schwerfällig, ernsthaft, unpoetisch wirken — besonders schwierig. Goethe wählte die Pointeüberschrift: Gefunden und bezeichnet den Sinn des Gedichtes in dem andeutenden Stil und dem Rhythmus — ebenso mit dem anschliessenden: Gleich und Gleich »Blumenglöckchen« und »Bienchen« sind gemeint — rhythmisch vgl.: v. 6: »naschte fein«.

Die Annahme erscheint berechtigt daß die »dynamische« Ueberschrift aus einem, durch Neuerleben des eigenen Gedichts, angeregten schöpferischen Akte entsteht, wodurch auch der besondere Rhythmus dieser Titel, der wohl kein bewußt gesuchter ist, erklärt wird. Sie ist Goethes besondere Neu- und Eigenschöpfung geblieben und konnte nicht nachgeahmt werden, ohne epigonenhaft zu wirken, wenn nicht ein großer lyrischer Meister — wie Mörike — die Sprache mit seinem eigenen Hauch zu beseelen vermochte.

G. Symbolische Ueberschrift. Diese ebenfalls von Goethe neu geschaffene und zur Vollendung ausgebildete Gattung soll an Beispielen aus dem Divan erläutert werden. Symbolisch ist die Sprache überhaupt im Divan, »vielfach sind die

Worte eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft eigensinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken.« (Noten und Abhandlungen.) Schon der Buchtitel: West-östlicher Divan ist vieldeutig symbolisch. »West-östlich« heißt die neue, synthetische Formel, mit der Goethe, nach der Aufnahme der Romantik, seinen Kunstwillen bezeichnet. Sinnlich-übersinnlich / weltlich-geistig / wie immer man die Polarität heißen mag, deren Gesetz alles Leben, alle Kunst durchwaltet, — ihre Synthese muß hier das ethnographische Symbol: »West-östlich« ausdrücken. Die Titel sind bewußt stilisiert — »darauf kommt es überall an — daß der Mensch bewußt sei« — dies ist auch ein ästhetischer Lehrsatz für den alten Goethe.

Symbolisierende, orientalische Worte werden als Ueberschriften verwandt — um eine östliche Stimmung zu erzeugen: Divan = Sammlung; die Ueberschriften der einzelnen Bücher: Uschke Nameh = Buch der Liebe; Fetwa = Entscheidung; Rendsch Nameh = Buch des Unmuths; Hegire = Flucht; Gingobiloba = das Blatt des Ginkobaums, Sinnbild der unzertrennlichen Verbindung mit der Geliebten usw.

Eine besondere Vorliebe hat der Dichter für die »synthetische« Form und symbolische Bedeutung der Neutra von Adjektiven als Titel. Liebliches (erst: Bunte Felder) / Im Gegenwärtigen / Vergangenes (Erinnerung) Geheimstes (offenbar Geheimnis) Höheres und Höchstes. Man könnte fast von einer Manier sprechen, hätte G. nicht einen Teil dieser Formen getilgt (so: Ungewisses, Unverborgenes, Unverwehrtes, Alles golden), denn Manier ist ja nur Uebertreibung einer Stileigentümlichkeit, nicht diese selbst.

»Selige Sehnsucht«. Nicht weniger als vier Titel erhielt dieses symbolische Kerngedicht des Divan: der erste ist orientalischer Herkunft: Buch Sad Gaselel; der zweite: Selbstopfer symbolisiert das innerliche Geschehen; der dritte, zu allgemein gefaßt: Vollendung, bezieht sich auf die Schlußstrophe, nennt den Sinn, das Ziel des »Selbstopfers«. Der vierte endlich bezeichnet das tiefe Erlebnis der Seele, dem Sinne nach werden Selbstopfer (»Sehnsucht«) und Vollendung (»Selige«) in eins zusammengezogen. Der Titel ist im tiefsten Sinne »west-

östlich« gemeint, synthetisch, denn »Selige Sehnsucht« ist romantische Sehnsucht nicht — »Mich sehnen — und sterben« dieses Wagnersche Tristanwort drückt noch die Sehnsucht eines Novalis aus, — Goethe preist selig, »die fremde Fühlung« die zur Vollendung läutert, das Lebendige, das sich nach Flammentod sehnt, das selige Dasein als lichter Gast auf der dunklen Erde. Mit dem symbolischen Titel wird ein Heilswort ausgesprochen, wie mit den verwandten: Unbegrenzt / Höheres und Höchstes (Fünf Sinne zum Genuß der Erdenfreuden — ein Sinn zum »Anschaun ewiger Liebe.«) Mit diesen Prägungen erhebt sich der Stil zu einem innerlich-hymnischen Pathos und über den Bereich ästhetischer Werte empor.

H. Hymnenüberschriften. a. Mahomets Gesang (erst: Gesang) Prometheus »Nur die sichtbarsten und monumentalsten Vertreter des Genietums genügten Goethe in seiner Jugend um sich darin zu symbolisieren . . . Die ursprünglichen Dramenentwürfe gerannen zu Hymnen, weil hier von vornherein das mythische Uebermaß eine dramatische Ausbreitung verbot.« b. Gesang der Geister über den Wassern. 1. Vorm Staubbach. 2. Am Staubbach. Diese beiden Fassungen werden getilgt, die Situationsbezeichnung als Titel ist dem Hymnenstil nicht angepaßt. 3. Gesang der lieblichen Geister in der Wüste. Die Bezeichnung »Wüste« für die Gebirgslandschaft ist ungewöhnlich und unklar. Die endgiltige trifft nicht nur Sinn und Bild — auch Ton und Rhythmus: »Des Menschen Seele / gleicht dem Wasser.« Dieses Rhythmisierungsprinzip ist auch für die Ueberschrift: Gränzen der Menschheit (zuerst: Ode) angewandt, die eine ernste Einschränkung des Prometheus-Titanismus bedeutet. Der monumentale Stil dieser Titel und ähnlicher (Das Göttliche / Weltseele / Urworte) entspricht ihrem Sinn: so bezeichnet ein dichterischer Weltenbaumeister die Ecksteine, Grundquadern und Tragsäulen in seinem unvergänglichen Plan. —

Zu den oben erwähnten Gesichtspunkten lassen sich zusammenfassend noch folgende ergänzen: Das Bilden der Ueberschrift ist für Goethe ein besonderes künstlerisches Problem — da die Gedichte einer momentanen Eingebung ihre Entstehung

verdanken und die Titel vielfach dem Zwecke der Unterscheidung, der poetischen Registrierung, der Einreihung in das lyrische Gesamtwerk dienen. So finden sich Ueberschriftenregister, die im Zusammenhang entstanden, für die zuerst titellosen Divangedichte — und bei 40 Gedichten der ersten Ausgabe waren vorher schon andere Titel vorhanden, bei einzelnen Gedichten 3 bis 4 verschiedene Ueberschriften — woraus klar hervorgeht, daß die endgiltigen miteinander gebildet wurden. Dabei waren verschiedene Prinzipien maßgebend: für die Lieder z. T. die Rücksicht auf den, von Scherer nachgewiesenen, epischen Zusammenhang die Wahl gleichartiger oder einen Gegensatz bildenden Titel, Vermeidung von wörtlichen Wiederholungen.

Das Individuelle, die Datierung wird getilgt zu Gunsten des Allgemeinmenschlichen, Typischen. Typisierungsprinzip der Klassik. Eine besondere Vorliebe zeigt Goethe für kurze Titel — 27 Ueberschriften der Lieder der ersten Ausgabe bestehen nur aus einem Wort und dieses Prinzip prägnanter Kürze der Titel zieht sich durch das lyrische Gesamtwerk — in dieser Absicht entstehen eigenartige Wortzusammensetzungen wie: Herbstgefühl, Blumengruß, Geistergruß, Felsweihegesang, Hochbild usw. Ein sehr wirksames Kunstmittel ist die Rhythmisierung der Titel, dessen bewußte Anwendung das häufige Vorkommen vermuten läßt. Diese »dynamisch-musikalischen« Titel betonen und verstärken das Gefühl unmittelbarer Gegenwart und Menschlichkeit und damit den Charakter von Goethes lyrischer Kunst überhaupt. Goethe hat gezeigt, daß das Benennen eines Gedichts eine besondere Kunst ist und zwar zugleich der größte Meister dieser von ihm so gut wie neugeschaffenen Kunst.

3. Brentano.

Brentano hat nie eine Buchausgabe seiner Lyrik veranstaltet und behandelt demgemäß beim einzelnen Gedicht das Problem der Ueberschrift meist mit romantischer Sorglosigkeit.

Viele seiner Gedichte waren nichts anderes als Briefe an Frauen, die er liebte, hier waren Titel unangebracht.

Seine in den Druck gelangten Lieder benennt er nach wenigen Haupttypen von Ueberschriften.

Die für B. besonders charakteristische ist die Versüberschrift: eine dem Gedichte entnommene Verszeile wird als Titel gesetzt. Von den 120 Gedichten der beiden Abteilungen: Liebe und Buch der Bilder haben rund 60, also die Hälfte solche Titel. Bentanos Meisterschaft zeigt sich in den Anfängen der Lieder, wo ihm gewöhnlich ein lyrisches Motiv im reinsten Gefühlston gelingt — und solche Anfänge lassen sich passend als stimmungsvolle Titel verwenden: Säusle liebe Myrte / Sprich aus der Ferne, heimliche Welt / Als mir dein Lied erklang / Süßer Trost in heißen Stunden / O Mutter halte dein Kindlein warm. —

Sie haben etwas Thematisches im musikalischen Sinne und ganz wie ein Thema mit Variationen wirkt die Ueberschrift bei jenen echt romantischen Gedichten, wo die Wiederkehr nur immer neue Variation von einem Thema ist, das als Refrain durch alle seine Verwandlungen dauert: Treulieb, Treulieb ist verloren / Einsam will ich untergehen / O lieb Mädel wie schlecht bist Du / Die Rose blüht / Der Traum der Wüste usw.

Das Thema wächst an Bedeutung und Tiefe, wie in der Musik, seine Behandlung ist viel eher musikalisch als poetisch (= beschreibend, erklärend, gestaltend), wie in der Musik ist es ein Teil des ganzen und erst nachträglich als Ueberschrift dem Gedicht vorausgestellt.

Die Versüberschrift hat Brentano als erster, aus einem wirklich künstlerisch-musikalischen Stilgefühl, in der Lyrik angewandt — Goethe gebrauchte sie nicht — sie ist wesentlich romantisch, weniger kommt es darauf an, ein Gedicht als Ganzes zu benennen, als das Hauptmotiv anzugeben, die Melodie anzustimmen.

Die andern Ueberschriftstypen bei dem musikalischen Dichter sind: Lied in näherbezeichnenden Zusammensetzungen: Abendlied / Scheidelied / Weihelied / Schwanenlied — und Rolle: Der Spinnerin Lied / Der Schiffer und die Sirene / Der Jäger an den Hirten / Des toten Bräutigams Lied. Für diese ist das Wunderhorn beispielgebend. Das »Schäferlied« ein später häufig romantisiertes Rokokoerbe fehlt bei Br., für den vom Rhein stammenden Dichter ist der Schiffer das vertrautere Bild.

4. Uhland.

Bei Uhland finden wir wieder die uns von Goethe her bekannte Gewohnheit der Datierung der Gedichte — soviel aus der Textkritik hervorgeht pflegte Uhland jedes Gedicht in der ersten Niederschrift mit Datum und zugleich Titel zu versehen. Oertliche Datierungen kommen öfter vor (Gang um den Oesterberg, Spaziergang in den Tannenwald u. ä.) sind aber ohne Einfluß auf die Ueberschrift geblieben. Als »Meister der kritischen Kleinkunst« hat der Dichter begreiflicherweise große Sorgfalt auf die Titelgebung verwandt, davon zeugt eine Anzahl kritischer Aenderungen der Titel. Schlichtheit und poetische Sachlichkeit sind seine Stilprinzipien auch hierbei.

A. Das Kunstmittel der Rolle war für Uhland ein Mittel zur Belebung der Einfachheit seiner Lieder, »die auf die Dauer zur Eintönigkeit führen mußte.« Er hat so seinen Stimmungsbildern eine Würze zu verleihen versucht, die sehr charakteristisch ist für seine Scheu mit voller Individualität hervorzutreten.« Man sieht hier im Vergleich mit Goethe, wie verschieden dasselbe Kunstmittel von zwei Dichtern gehandhabt wird. Bei Goethe und auch bei Brentano ist die Rolle ein Hauptmotiv der Komposition des Gedichts — Uhland »bei seiner geringen Phantasie will und kann sich nicht näher in die Lage all dieser Menschen hineindenken. Schäfers Sonntagslied. Nur der Titel bringt das Motiv »Schäfer«, der Stil des Liedes ist gar nicht volksliedhaft; wie bei Des Hirten Winterlied / Gesang der Nonnen u. a. »ist nur dem Titel zu entnehmen, aus welcher Rolle heraus der Dichter singt.« (22)

B. Bildtitel. Die Kapelle. Durch den Titel zeigt Uhland: er will nicht ein Erlebnis — Todesgedanken vor dem Bilde blühender Jugend — benennen, sondern über ein ergreifendes Stimmungsbild einen Namen setzen. Das Ereignis

(Erlebnis) erhält die Funktion eines Stimmungsfaktors, wenn die Ueberschrift überhaupt bezeichnet wie der Dichter das Gedicht aufgefaßt haben will. Indes: Für seine Neigung zu beschreiben, das Ich ganz hinter dem Objekt verschwinden zu lassen, hat Uhland die epische Form der Ballade und Romanze gewählt; in der Lyrik bleibt er im ganzen subjektiv, wo die Titel objektive Themen bezeichnen, sind die lyrischen Gedichte nicht auf Beschreibung allein gerichtet — die Beziehung zum Ich bleibt durchgehend bestehen — »die Kapelle« ist ein vereinzelter Fall.

C. Die Ueberschrift nennt ein seelisches Symbol: Die Malve / Die theure Stelle / Der Wald / Der Blumenstrauß. Der Charakter dieser Symbolik — die die Mitte hält zwischen subjektiver Gefühlsdarstellung und objektiver Beschreibung eines Gegenstandes — wie auch der Stil dieser Sonette ist dem Georgeschen Gedicht (aus dem »Jahr der Seele«, dem »Siebenten Ring«) über ein Jahrhundert hinweg am nächsten verwand. Das Titelobjekt ist nicht verselbständigt wie bei Mörike, Meyer, Rilke, sondern eine Metapher des dichterischen Ichs oder eines Erlebnisses.

Als eine Abart der Bildüberschrift hat die Widmungsüberschrift mit der Partikel Auf zu gelten — die Uhland anwendet wenn die Widmung sich nicht unmittelbar an eine Person wendet, sondern von ihr wie von einem symbolischen Objekt gehandelt wird: Auf eine Tänzerin / Auf ein Kind (Bilder der Unschuld) — sonst gebraucht der Dichter die Partikel An: An Kerner oder den Dativ Der Ungenannten. (Ueber den Gebrauch von »An« und »Auf« vgl. bes. bei Mörike.)

D. Zyklische Anordnung und Benennung.

Auch sie war für Uhland ein Mittel seinen schlichten anspruchslosen Liedchen einen neuen lebendigen Reiz zu verleihen. Durch die Wahl und Aufeinanderfolge der Titel hat er die Wanderlieder zu einem »kleinen Reiseroman« abgerundet. Dieser beginnt mit dem ersten Lebewohl, mit Scheiden und Meiden. In der Ferne denkt der Wandersmann nur an

Sie. Morgenlied / Nachtreise / Winterreise. Sie ist für ihn »gestorben«, Nacht und Winter ist in seinem Herzen. Abreise: Er muß die Stadt verlassen, in der er neue Liebe gefunden, die Einkehr beim Apfelbaum tröstet ihn. Die Heimkehr löst alles Leid in der Erwartung des nahen, von neuem winkenden Glücks.

Der Zyklus Frühlingslieder ist im engeren Sinne lyrisch, in ihm wird eine Gefühlskurve dargestellt: Freudige Frühlingsahnung verstärkt sich beim Kommen des Frühlings zu Frühlingsglaube, dieser wird zu glücklicher Frühlingsruhe. Des Frühlings Höhepunkt verkünden: Frühlingsfeier / Lob des Frühlings und nun wird dem Dichter irdischer Frühlingstrost und himmlicher,: Künftiger Frühling. Auf die Erde zurück führt das satirische Frühlingslied. In diesen Zyklen hat Uhland für das Ueberschriftenproblem eine neue reizvolle, echt dichterische Lösung gefunden, die jedem einzelnen Gedichtchen zu gute kommt. —

Bei der Kürze der Lieder war das Titelproblem eine gewichtige Stilfrage, es kam auf die feinste Nuance an und dem hat der Dichter Rechnung getragen. Das zweite der Frühlingslieder hieß erst Frühlingstrost, dann Frühlingshoffnung, endlich Frühlingsglaube, für Frühlingsruhe stand erst Frühlingsweihe, für das zweizeilige Frühlingstrost: Maifrage, für Künftiger Frühling: Der große Frühling. Mit dem Bestreben der Einordnung in den erwähnten Zusammenhang verbindet sich bei diesen Aenderungen das Bedürfnis nach genauerer Bezeichnung der Gefühlsnuance, die das Gedicht ausdrückt.

5. Eichendorff.

A. Stimmungstitel. Romantische Gefühle.

Sehnsucht. Etwas Grundverschiedenes von der Goetheschen Sehnsucht bezeichnet der Titel bei Eichendorff. Goethes Sehnsucht ist ein aktives Drängen, verwandt dem Pulsen des Bluts, kennt Erfüllung und Glück in sich selbst — die Eichendorffsche ist Stimmung, passives, unerfüllbares Träumen, schmerzliches Entbrennen im Herzen, sie sättigt sich nicht an Bildern von sinnlicher Nähe, sondern schweift und irrt in traumhafte Ferne. Auch die Funktion dieses Titelworts hat etwas Stimmungsmässiges bei E., ist nicht verwandt der Goetheschen Symbolik. Wie »Sehnsucht« sind Erinnerung und Heimweh romantische Urmotive, bei Novalis auf Gott bezogen, auf den Urgrund — bei Eichendorff sind aus dieser vergessentiefen Symbolik, sinnliche Schauer, unerklärbare Ahnungen: Stimmungen gewonnen — die zarten Blüten wissen nicht mehr um die Wurzel im nächtlichen Erdenschoß. Aehnlich ist es mit Nacht und Fremde. (Die Ueberschriften: Nachts / Die Nacht / Nacht / In der Nacht / Stimmen der Nacht — In der Fremde / Schöne Fremde / Liebe in der Fremde). Die Hölderlinsche Fremde (»und haben fast die Sprache in der Fremde verloren«) bezeichnen die Eichendorffschen Titel nicht — diese sind unsymbolische Stimmungsworte — ein symbolischer Begriff ist viel zu allgemein um spezifische Stimmung zu wecken.

B. Bildtitel. Im Abendrot / Bei der Linde / Der stille Grund / Der alte Garten.

Wie die Naturbilder Impression, nicht Expression wiedergeben, die innere Bewegung nicht in das Naturbild ganz eingeht, so haben diese Bildtitel Stimmungs- nicht symbolischen Charakter. Der Titel hilft mit, das stimmungsvolle Landschaftsbild zu erzeugen, das sich mit einfachen großen Zügen zusam-

menfügt; daher die Vorliebe für Präpositionen — wodurch der Titel gleich des Themamässige, das der Romantiker nicht liebt, verliert, daher die Vorliebe für das Epitheton im Titel: der stille Garten / der alte Garten.

C. Rollentitel. Der frohe Wandersmann / Der Gärtner / Der Schiffer / Der Jäger / Die Kleine / Die Braut.

Elfe / Die Lerche / Nachtigall / Die Sperlinge / Die Nachtblume.

Bei der ersten Gruppe kommt die Vorliebe des Romantikers für das naive, noch nicht reflektierende, frisch und fröhlich singende und liebende Volkstum zum Ausdruck, dem er die wesensverwandten eigenen Empfindungen am besten unterlegen kann — ganz anders als Uhland; die Liebe zum Volksgrund ist bei Eichendorff nicht »sentimentalisch« im Schillerschen Sinn, er darf das Volk sprechen lassen, weil er ihm seiner Lebensauffassung — seiner Religion nach — zugehört. Von dieser Basis aus kommt er zur Symbolik bestimmter Rollen: Der Soldat / Der Pilger / Der Pilot / Der Schiffer. Es ist das naheliegende Bild des durch den Lebenskampf dringenden Menschen, den die »Himmelspforte«, das Jenseits erwartet. »Wir aber stürmen / Das himmlische Tor«. (Der Soldat.)

Bei der zweiten Gruppe kann man von Rollen nicht sprechen — es sind Metaphern, die Naturwesen tragen die Gefühle des Dichters in sich, die Nachtblume strömt menschliche Empfindungen und Gedanken aus: eine symbolische Wirkung ist nicht beabsichtigt.

Eichendorff ist als romantischer Lieddichter in erster Linie Stimmungsdichter — der Thematitel spielt eine untergeordnete Rolle — nicht die großen Themen beschäftigen diesen Dichter und rufen nach neuen Lösungen; seelische Stimmungen sind der Stoff seines Dichters und Erlebens, und das bedeuet die Vorherschaft der Stimmungsüberschrift.

Die Form der Titel ist schlicht, einfach, »kunstlos« im Vergleich mit Goethe. Auch das häufige Vorkommen verwandter

Motive (zu den genannten noch: Wandern / Frühling) verleiten den Dichter nicht dazu, andere Arten von Titeln zu verwenden, als solche die hauptsächlich das Stimmungsmotiv angeben. Außer dem Gebrauch stimmungsvoller Epitheta (Schöne Fremde / Trauriger Winter), dient der von Zusammensetzungen (Frühlingsgruß / Frühlingsnacht / Frühlingsnetz / Dichterfrühling) zur Variierung und Stilisierung der Titel. Rhythmisierung ist sehr selten: Frische Fahrt (»Laue Luft.«) Allgemeines Wandern (»Vom Grund bis zu den Wipfeln«). Dagegen liebt Eichendorff stimmungsvollen Wortklang formelhafter Wendungen z. B.: Klang um Klang / Leid und Lust / Blumen und Liebe.

Thema (Hölderlin) und Rhythmus (Goethe) als Inhalts- und Formprinzipien der Klassik sind durch Stimmungsangabe und Melodik ersetzt.

Entstehung. Aenderungen.

Die Eichendorffschen Titel sind wohl nach den Gedichten entstanden, da sie so gar nichts Themamäßiges haben, der Titel beim musikalisch empfundenen Lied keine besondere Rolle spielt; man kann annehmen unmittelbar nach dem Akt der Entstehung.

Die Textkritik bringt keinen Hinweis darauf; Titeländerungen kommen sehr vereinzelt vor.

Abschied. (1. An den Hasengarten. 2. Im Walde bei Lubowitz. 3. Im Walde der Heimat.)

Hier zeigen die Wandlungen das Bestreben, in der späteren Fassung Persönliches oder Lokales zu verwischen.

Heimweh. An meinen Bruder — hieß zuerst: Vielleicht. An meinen Bruder. Die zum Stimmungsgedicht wenig passende Pointeüberschrift wird durch das Stimmungswort ersetzt. Der Rollentitel: Der irre Spielmann durch die Stimmungsüberschrift: Letzte Heimkehr.

6. Mörike.

Die Auswahl aus dem, was das Leben bietet, ist bei Mörike eng, mit feinstem lyrischen Takt übt er die Meisterschaft in der Beschränkung, die sich nicht am wenigsten bei der Titelgebung äußert.

A. Namenüberschrift. Wie bedeutsam der Klang eines Namens für M. sein konnte, zeigt die Stelle über die Entstehung von Schön-Rohtraut an Schried: »Ich stieß einmal — es war in Cleversulzbach — zufällig in einem Fremdwörterbuch auf einen mir bis dahin ganz unbekannten altdeutschen Frauennamen. Es leuchtete mich an wie eine Rosenglut, und schon war auch die Königstochter da. Von dieser Vorstellung erwärmt, trat ich aus dem Zimmer in den Garten . . . und hatte das Gedicht erfunden, fast gleichmäßig damit das Versmaß und damit die ersten Zeilen« . . . Schon der Schöpfer dieses Namens war ein großer Dichter — er hat für eine Seele einen Namen gefunden, der ihr Leuchten barg — Mörike wollte durch sein Gedicht anderes als diesen verwünschten Namen wieder in seinem ursprünglichen Leben wirken lassen und als »Name« des Gedichts wirkt er auf uns wie mit dem Zauber des altdeutschen Urbilds. Es ist ein einheitlich musikalisch-plastisches Kunstempfinden, das in einem Wort so viel erleben, und einem Wort soviel Poesie geben kann. Insofern ist die Kunst Namen zu erfinden für Mörike sehr bezeichnend.

Schon in der Jugend schuf er für sein Traumbild den Namen Orplid, für dessen Göttin den Namen Weyla: Weylas Gesang. Es sind Namen von einem eigenartigen, mythischen Klang, das Wunderland der Poesie und Schönheit war entdeckt für den Dichter, der sie schuf.

Den Namen der Maria Meyer, des romantischen Mädchens das im »Maler Nolten« als Zigeunerin Elisabeth auftritt hat

Mörike einigemal abgeändert, bis er den symbolischen Namen Peregrina als Uberschrift über den ihr gewidmeten Gedichtzyklus setzte: Die Fremde – bei Schiller »Das Mädchen aus der Fremde« – später bei George, mit Erinnerung an Mörike: »Die Fremde« – ein Symbol der Urpoesie. Diesen Sinn hat Mörike nicht betont, aber er drängt sich von selbst auf. Der um 1824 entstandene Liederzyklus hatte ein besonderes Schicksal. Die Frauengestalt hieß zuerst Agnes und die Ueberschriften fingierten einen zeitlich epischen Zusammenhang. I. Agnes, die Nonne. (M. M. hatte angegeben, die ihrigen hätten sie wider ihren Willen zur Nonne machen wollen). II. Agnesens Hochzeit. III. Abschied von Agnes. IV. Nachklang von Agnes. Im Nolten steht II. als Die Hochzeit an erster, I. als Warnung an zweiter Stelle – Neu ist V. Und Wieder, zum erstenmal steht v. 5. der Name »Peregrina«. Der sanfte, wenig passende Name Agnes fiel weg. Er eignete sich besser als Ueberschrift für »das Refrainliedchen« mit seinem wehmütigen Charakter, das ja auch im Nolten von Agnes gesungen wird; – hier hat der Name den Sinn wie »An Mignon« von Goethe, die Trägerin wird als bekannt vorausgesetzt und das Gedicht um eine Farbe bereichert. – Mörike liebt auch die Vornamen der von ihm geliebten Frauen als Titel zu setzen, er verwendet kein Pseudonym wie Goethe in ähnlichen Fällen: Josephine (die schöne Lehrerstochter von Scheer) und Margarete (M. von Spaeth) – er braucht nicht Rücksichten zu nehmen wie Goethe.

Rollentitel. Erstes Liebeslied eines Mädchens, »ein Liebesliedchen, was ich gestern vor mich hinbrummte« (Brief an Kaufmann). Die seelische Sphäre ist die des Volksliedes, naiv, doch nicht derb, mehr bürgerlich, ähnlich wie in Goethes Liedern im Volksliedton.

Der Gärtner, Der Jäger, Jägerlied nehmen Eichendorffsche Motive auf; – Vorstellungen, Bilder aus dem Jägerleben sind verwandt, der Titel ist hier im Gegensatz zu Uhland berechtigt. Rhythmischen Charakter haben: Rat einer Alten (vgl. »schön reife Beeren«) – Das verlassene Mägdlein (vgl. »eh' die Sternlein verschwinden«.)

Die Träger der Rollen sind bei Mörike meist junge Menschen, die mit jugendlichem Blute glücklich oder unglücklich verliebt sind, der »Knabe«, das »Mägdlein« von volksgründigem Wesen, wohlgestalt an Leib und Seele, fähig leidenschaftlicher Liebe.

Gern wendet der Dichter die zärtliche Form des Diminutivs an: Suschens Vogel, An Klärchen, Der Knabe und das Immlein (vergl. den Rhythmus v. 1. »Im Weinberg auf der Höhe«).

Stimmungstitel (Situationsangabe). Das Stimmungsgedicht Mörikes ist sehr verschiedener Art von dem der Romantik, es ist nicht durch die beiden Pole: »Sehnsucht« — »Erinnerung« bestimmt, sondern ist erfüllte Gegenwart, aus dem beglückten Staunen über das Wunder der Welt geboren — es will einem vergänglichen Augenblick Dauer verleihen.

An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang. Sehr genau wird die zeitliche Stimmung in der Ueberschrift angegeben, im Tagebuchstil — »Dichterweihe« hätte das Gedicht heißen können — jener Titel aber scheint noch zu betonen, daß die Beseelung einer vorübereilenden Lebensstunde das Glück des Dichters ist, einer Stunde, wie es zahllose gibt — ungewöhnlich nur durch das jubelnde Erwachen des Genius. Gesang zu zweien in der Nacht. (zuerst: Nachts) Sie .... Er .... Dieser Titel hat wieder durch Rhythmisierung seine klassische Form erhalten; von den 24 Verszeilen des Gedichts haben 5 den gleichen Rhythmus (»Da noch der freche Tag verstummt«) und die Stimmung entrückten Alleinseins zweier Seelen, die sich dem Zauber der Schöpfung hingeben, ist in den einfachen Worten schon angeschlagen. Um Mitternacht. Der Titel drückt Stimmung aus, Zeitstimmung — wie verschieden ist diese von den ganz romantischen Nachtstimmungen eines Eichendorff — der Vergleich zeigt Mörike als wahrhaft klassischen Stimmungsdichter: »Zum Raum wird hier die Zeit« — in einer plastischmusikalischen Vision wird die Mitternachtsstunde geschaut und erlebt, hier ist der Rhythmus des Titels der eines Halbverses, die Ueberschrift steht gleichsam als erste Zeile, erklärt das Bild v. 2—3: »die goldene Wage der Zeit in gleichen Scha-

len« – und betont noch das Stimmungsmäßige, (mit dem Motiv von den rauschenden Quellen) das die plastische Vision umatmet.

Zu dieser Art Stimmungsüberschriften gehören: In der Frühe / Im Frühling / Auf einer Wanderung / Auf der Reise / Fußreise (zuerst Wohlgemute Morgenreise). – Sie zeigen Mörike als einen Gelegenheitsdichter im Goetheschen Sinn; wenn der Dämon in ihm erwacht, dann sprechen selbst die Dinge ihre geheime Sprache zu ihm. So wurde er zu einem ersten Schöpfer des

B. Dinggedichts.

Mit diesem Namen bezeichnet K. Oppert (Deutsche Vierteljahrszeitschr. f. Lit. u. Geistesgesch. 1926 IV) im Gegensatz zum werdenden Gedicht mit seiner subjektiven echt lyrischen Stimmungshandlung dessen Gegentypus »der auf unpersönliche, episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt ist« – »bei dem der Titel die eigentliche Voraussetzung fürs Gedicht ist.« Eine Neigung zum Dinggedicht wurde schon bei Uhland vermerkt – die Widmungsform »Auf« . . . kommt bei ihm mehrmals vor, wie auch »Dingtitel.« Zu ganz reiner Anschauung kommt erst Mörike, aus einer – bei aller romantischen Beeinflussung und stimmungsmäßigen Veranlagung – doch klassischen Grundstimmung – wie dann gerade bei solchen Gedichten die Wahlverwandtschaft Mörikes mit hellenischen Lyrikern am deutlichsten zu Tage tritt.

An eine Aeolsharfe. Der Titel ist hier durch die Fassung der ersten Strophe notwendig – da »einer luftgebornen Muse geheimnisvolles Saitenspiel« nicht leicht und sicher als das Rauschen der Aeolsharfe gedeutet werden kann. Es ist kein reines »Dinggedicht« – aber schon ein Uebergang zu einem: die Klage um den toten Geliebten und das Spiel der Harfe sind dichterisch als Einheit gefaßt – zwei im Grunde ganz verschiedene Hauptmotive. Auf eine Christblume. Hier ist die dichterische Absicht nur auf Besingung des lieblichen Fundes gerichtet, der »Tochter des Walds«, die als »Lilienverwandte«, als »Kind des Monds« angeredet ist – ohne an das Geheimnis der kosmischen Bildekräfte der Pflanze, von denen Goethe spricht, rühren zu wollen – sucht der Dichter doch das

Wesen, die Seele der Blume darzustellen — die Beschreibung dieses Lebens erreicht er mit Symbolen aus der Menschenwelt, darum auch die Partikel »auf«, die Form der Ueberschrift müßte vollständig lauten: Der Dichter auf eine Christblume — es ist noch sehr viel Subjektives in diesem »Gegenstandsgedicht.« (Bei modernen Dichtern fällt auch diese Partikel weg z. B.: Däubler: Die Fichte / Die Buche / Die Birke — hier ist die lebendige Pflanze ganz objektiv dargestellt — ohne Hineinmengung des dichterischen Ichs. — Auf ein altes Bild / Schlafendes Jesuskind. Die lyrisch-religiöse Empfindung geht mit der Beschreibung des religiösen Stoffes überein — das Subjektive des Dichters mit dem des Malers — »Werdendes« und »Dinggedicht« sind eine vollkommene Einheit — weshalb denn auch bei dem zweiten die Partikel wegfällt: — der Dichter nennt nicht den Anlaß, sondern den »Stoff« selbst: Auf eine Lampe. Auch hier die innere Zweiteilung, objektive Beschreibung — subjektivästhetische Empfindung. Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen: Das dichterische Objekt redet selbst — reines Dinggedicht — als Inschrift aufgefaßt.

C. Subjektive Gefühlsthemen. Bei Mörike sind Heimweh / Sehnsucht nicht Stimmungstitel vielmehr wie bei Goethe, Gefühlsthemen, die ein Erlebnisgedicht — ein »werdendes« Gedicht — überschreiben. (Heimweh:

»Anders wird die Welt mit jedem Schritt . . .
Hier deucht mir alles unbekannt . . .
Fort, nur fort!
Die Augen gehen mir über! —«

Es ist mehr die Entstehung des Heimwehs, das Hereindringen in den ganzen Menschen, als das passive, schmerzliche Auskosten des Romantikers, das hinter jeder Heimat eine andre ersehnt — und der Schluß wirkt wie Befreiung oder Ueberwindung. Goethescher Tonart ist auch: Nimmersatte Liebe — rhythmisiert nach: »Je weher desto besser«. Vgl. auch Goethe: Rastlose Liebe / Seufzer / Verborgenheit / Neue Liebe / Gebet. Die so überschriebenen Gedichte bilden für sich eine Gruppe

»geistlicher Lyrik«; entsprechend betonen die Titel das Religiös-Bekenntnishafte, bes. Seufzer / Gebet. Vergleicht man sie mit dem Ueberschriften Goethescher religiöser Gedichte – die das Religiöse zu Gunsten des Aesthetisch-Symbolischen abschwächen (Wanderers Nachtlied) so wird der fromme, gläubige Ton der Mörikeschen durch diesen Gegensatz charakteristischer: Mörike will sich nicht über das religiöse Gefühl stellen; eines dieser Gedichte überschreibt er mit der verzweifelten Frage »Wo find ich Trost?« – die nicht dem Gedicht entnommen, sondern aus der Empfindung der Unerlöstheit darüber gesetzt ist. Die lebhafte Form der Frage, des Ausrufs begegnet noch mehrmals: Zu viel – nur zu! (aufeinanderbezogen) Er ists. Ein Jubelruf aus »jener zärtlich aufgeregten Stimmung, womit die neue Jahreszeit den Menschen, und den Genesenden weit inniger als den Gesunden heimzusuchen pflegt.« So fein muanciert der Dichter selbst im Maler Nolten seine Schöpfung und gibt einen Hinweis wie fein seine Gedichte und häufig auch die Titel gehört werden wollen.

Die zahlreichen Aenderungen deuten ebenfalls darauf hin. Septembermorgen hieß erst Herbstfrühe. Es ist aber noch Septemberstimmung »blauer Himmel«, »die Welt in warmem Golde« – erst beginnender Herbst, noch nicht die Zeit der fröstelnd herabfallenden nebelfeuchten Blätter, der Dichter nennt darum den Namen des Monats, den er wie Nietzsche und Stifter zu lieben wußte. – Für Grabgedanken auch Todesgedanken: »denk es o Seele« (v. 6. des Gedichts). Die erst versuchten Titel mußten drückend wirken auf das rhythmisch so feine kunstvolle Gedicht, nur ein rhythmischer Titel war hier angebracht, und am besten der gewählte. Für Lied der Feenkinder (aus dem Opernentwurf Der letzte König von Orplid) steht: Die Geister am Mummelsee. Für Naturbild in Distichen der Bildtitel: Die schöne Buche, für Gespräch vor Tage – Bei Tagesanbruch usw.

Mörike verwendet die von Goethe und den Romantikern geschaffenen Ueberschriftstypen mit feinsinnig persönlicher Stilisierungskunst. Ein Hervortreten des zufälligen, des Gelegenheitsmoments ist bei manchem Titel wohl zu bemerken – doch gerade hier zeigt es sich, daß dem Dichter, bei seinem naturgegebenen

hohen Formgefühl jede Prosa zur Poesie wird, die nackte Prosa bei ihm Schönheit atmet. Wo Mörike die Titel bewußt dem Gedichtorganismus eingliedert trifft er die Nuance, die den Umriß im notwendigen Grad verschärft (Peregrina), oder die Farben in dem gewünschten Verhältnis abtönt. (»Septembermorgen«). Zwei Typen sind für den Dichter besonders charakteristisch: Die Namenüberschrift und Inschrift. Sie deuten auf die Wurzeln seiner Kunst hin, das eigentlich musikalische Empfinden, die antike Kunst der Beseelung des Objekts. Mörike gewinnt den schon vorhandenen Typen neue Farben ab und weist auf zukünftige Formen und Möglichkeiten hin.

7. Conrad Ferdinand Meyer.

C. F. Meyer verdient den Titel eines vollendeten Meisters in der Kunst der Ueberschrift. Schon Hebbel strebte bewußt die Poesie an, »in der Bild und Gegenstand zusammenfallen«, Meyer ist die Erfüllung dieser neu gestellten ästhetischen Forderung vergönnt, er ringt sich von der naiven Zeichensprache epigonalen Liedstils zur stilisierten Gebärde einer höchstpersönlichen Kunstdichtung durch — und die Kunstwerke, »in denen Bild und Gegenstand zusammenfallen« überschreiben sich fast von selbst.

Im Bezug auf die Gesamtkomposition gelang ihm der große Wurf einer kunstvoll-architektonischen Gliederung nach einzelnen Abteilungen, und innerhalb dieser: nach symetrischen Gruppen — was wiederum die Titelgebung entscheidend beeinflußte. Dazu kommt noch sein plastisches Sprachgefühl für Kürze, für Nuancierung und für Rhythmik.

Die Gedichte Meyers lassen sich unterscheiden in rein lyrische (Ich = Lyrik) in denen das Erlebnis, die Gefühlsschwingung die Stimmung des Dichters sich unmittelbar ausspricht, Welt und Nicht-Ich ganz ausgelöscht ist oder nur als Hintergrund dient — der kleinste Teil der Gedichte — und in symbolische — in denen Ich und Welt im Gleichnis, im Bilde zur Einheit zasammenfallen, der Gehalt des dichterischen Ichs in einem ursprünglich fremden, erst durch den Gestaltungsprozeß ihm anverwandelten Stoff ausgedrückt wird oder das Ich ganz ausgelöscht ist (Dinggedicht, symbolische Epik). Dem entsprechend zerfallen die Titel in zwei Abteilungen: rein lyrische und symbolische Titel. Bei ersteren finden sich bekannte Formen wieder, für letztere hat der Dichter neue Formen gefunden.

A. Rein lyrische Titel.

a. Versüberschrift (dynamische Ueberschrift).

1.) Alles war ein Spiel / 2.) Ein bischen Freude / 3.) Ewig jung ist nur die Sonne / 4.) Laß scharren

deiner Rosse Huf / 5.) Lenz wer kann dir widerstehen? Die von Brentano her bekannte Form des Themas mit Variationen. Was bei Brentano ein rein musikalisches Motiv war, ist bei Meyer — dem Schüler und Verehrer Schillers — »rhethorische« Kunst. Seine Gedichte eignen sich kaum zur Vertonung — aber umso besser zum kunstvollen Vortrag. Bei Brentano »spricht die Melodie immer neue Bilderfunken aus«, ihre Seele wandert klagend oder rhethorisch in dem thematischen Gedanken jubelnd durch die einzelnen Strophen — bei Meyer gipfeln diese, durch den ein schicksalvolles Leben ausgedrückt ist, der bis zur Prägnanz einer klassischen Sentenz gesteigert wird. In dem Gedicht »Mourir où parvenir« wird auch wirklich die Entstehung eines klassischen Kern- und Schicksalworts geschildert! Und ähnlich wie Brentano gelingen dem Dichter Anfänge, die schon das Thema bezeichnen und so zur Ueberschreibung sich eignen. Noch einmal das sehnsuchtsvolle, jubelnde Wunschwort des alternden Mannes, der »Noch einmal« den beglückenden Hauch seiner heimatlichen Höhen atmen will, und in herrlicher Todeslust bei diesem »Letztenmal« dem tödlichen Erz die Brust bietet. Tag schein herein! und Leben, flieh hinaus! ein Shakespearescher Vers (Romeo und Julia III. 5.) dessen plastische Bildlichkeit und antithetische Form den Dichter anzog, mit dem er eine ganze Abteilung — Reise — beginnt. Ganz unvermittelt, wie eine Verszeile wirkt die Ueberschrift Ich würd' es hören — das Herdengeläut, im Grabe unter Firneschein, auf hoher Alp, wenn er Lawinendonnern und Sturmrauschen nicht hörte — und das vielbedeutende Ja der Dämonen, Meyers Bekenntnis zur tragischen Gesinnung, die ethisch und ästhetisch ist, zu einem Standpunkt Jenseits von Gut und Böse im tiefsten Sinne.

B. Stimmungsüberschriften. (Situationsbezeichnungen.) Es sind deren wenige — »Stimmung« im Sinne der Romantik — dem Dichter wird meist die Naturstimmung zum innerlichen Symbol. (vgl. unter B.) Sonntags (früher: im Walde), Schwüle (früher: Auf dem See): Zwei stimmungsvolle Waldseegedichte. Hier zeigen die Titeländerungen die

Tendenz des Dichters in späteren Fassungen, zum treffenderen genaueren Ausdruck, zur Nuancierung. Gewöhnlich folgt dann dieser zweiten – der Zwischen-Stufe – noch eine dritte, in der der Uebergang vom Stimmungs- zum Symbolgedicht vollzogen wird. Die sonntägliche Waldesstimmung am See wird durch rohes Volk gestört – die »Himmelsruh« in Tannenduft kehrt wieder. Wenn der Dichter vom See sagt: »Du bleibst in deinem blauen Kleide rein« so ist hiemit wohl ein symbolischer Sinn bezeichnet – aber die Ueberschrift stempelt das Gedicht noch zum Stimmungsgedicht – wie auch die folgende: Schwüle das eng an Sonntags anschließende Gedicht. Bergfahrt (Einem jungen Mädchen) Situations- bzw. Gelegenheitsangaben, aus den Abteilungen »In den Bergen« und »Reise«, wo ein Vorkommen dieser Art von Gelegenheitsüberschriften auch am ehesten zu erwarten ist.

C. Widmungen. Sie sind, bei dem Abstand, den der Dichter von der Welt hat, die ihm ja nur Objekt zur Formung bedeutet, eigentlich gar nicht vertreten. Denn: Einem Tagelöhner und Einer Toten sind nicht Widmungen im unmittelbar persönlichen Sinn; beide gelten bezeichnenderweise Toten. Das erste ist die Huldigung des sonst so aristokratischen Dichters vor dem Adel der Armut, die ihr ganzes Leben in fremdem Dienst verbringt, das zweite ein Sprechen zur toten Geliebten, eine Bannung ihres Schattens aus der ahnungsvollen Kraft des Blutes.

D. Gattungsüberschriften. a. Hochzeitslied / Morgenlied / Ein Lied Chastelards. b. Säerspruch / Chor der Toten.

Als die neue Tageshore, neue Lebenshore eröffnet das Morgenlied, persönlich-bekenntnishaft die Abteilung: »Stunde«. Das Hochzeitslied, als Thema mit Variationen komponiert (»Geh und lieb' und leide!«) ein Schicksalslied allgemeinlyrischen Charakters; ähnlich Brentanos: »Komm heraus, komm heraus, du schöne Braut«. Aber bei Brentano ist das Motiv »Hochzeit« nicht von so schicksalsvollem Ernst, wie für den klassischen Dichter Meyer. Wie ist auch Ein Lied Chaste-

lards voll schwerer männlicher Leidenschaft! – Thema: »Sehnsucht ist Qual«, für den unerhört um Liebe klagenden Mann, tödliche Qual. Solches Schicksalsgefühl ist romantischen Liederträumen und melodischen Klagen fremd, ist doch schon das Bekenntnis: »Sehnsucht ist Qual« ganz unliedhaften Geistes. Meyers »Lieder« entspringen einem klassischen Lebensgefühl und sind eher der Sapphischen Ode verwandt als dem Eichendorffschen »Lied«.

Viel näher liegt ihm der lyrische Spruch: Säerspruch. »Das Säen als eine schier heilige Handlung« (Brecht) der Chor der Toten rauscht ganz im Geiste Euripideischer Tragödienchorik auf.

Stilistisch ist der Gegensatz von Lied und Chor (Hymnik) bei Meyer gering, sie neigen beide nach der Mitte hin, zur reinen Kunstpoesie.

E. Symbolische Titel. Natursymbole.

Abendrot im Walde. Der Titel könnte nicht stimmungsmäßiger sein. Stände er bei Eichendorff, so wäre unseren eigenen Erlebnisassoziationen Einlaß gegönnt; und wirklich gibt es ein Eichendorffsches Gedicht »Im Abendrot«, wo wir unsere eigene Phantasie, unsere Erinnerung, Stimmungen, Bilder erwecken lassen können, wie bei Betrachtung eines Bildes von Schwind. Aber unter dem Meyerschen Titel könnte am ehesten ein Bild von Cézanne stehen – so wie er aufzufassen ist. Denn das Liedhafte, allgemein Weitschwingende, Impressionistische des Bildes wird ganz verdichtet, wird eypressionistisch und beim zweiten Mal liest sich der Titel ganz anders, ein unveränderliches plastisches Naturbild bezeichnet er uns. Und noch mehr der blutrote Fleck zu Seiten des zu Tode gehetzten, keuchend liegenden Menschen ist symbolisch für diesen modernen Menschen, dem der Wald nicht Märchen zuraunt und Trost zulispelt, sondern die eigene Verzweiflung widerspiegelt.

Eppich. Der Dichter liebt sinnfällige, mit den Augen erfaßbare Symbole. Das Wintergrün im Lenzgedränge, das treffende Gleichnis für seinen eigenen späten Frühling, seinen »jungalten« Zustand. Auch Der Lieblingsbaum, der verwundete Baum sind Symbole lenzlicher Verjüngung des Alternden.

Das weiße Spitzchen zieht den Dichter von dem Büchern weg nach dem Höhen, die ein Urerlebnis Meyers sind, wie sie es auch für Hölderlin waren. »Ein blendendes Spitzchen« heißt es im Gedicht. Die Aenderung geschah wohl zunächst mit Rücksicht auf den Rhythmus. Aber dann ist es auch so, daß dem Auge die Spitze bald weiß, bald, bei längerem Hinsehen blendend erscheint und so verstärkt der Titel den sinnlichen Eindruck des Symbols.

Firnelicht das große stille Leuchten, das im Geiste des Dichters ist, symbolisiert durch das Leuchten der Gletscher und Firne seiner Heimatberge. Himmelsnähe, Göttermahl ist dort, wo »die göttlichgebaute, die Burg der Himmlischen« ragt. (Hölderlin, Anfang d. Rheinhymne)

Der Rheinborn. Der Born ist wie ein erzgegossener Schild, Schlachtbefehle, Heerwagen! Heldisches Bild des jungen Rheins ähnlich wie bei Hölderlin, doch mehr ästhetisch geschaut, allegorisierend.

Die Felswand ein wuchtiges anschauliches Symbol inneren Geschehens — wie unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, das Leben selbst, bei tätigem Zusehen »gastlich« werden können.

La Rose. Die junge weinschenkende Dirn auf rosenumranktem Balkon, ein Symbol der »Rose an unserer Erde Brust« — Italiens. Dreifacher Bildsinn im Titel: Rose — Mädchen — Italien, hier ist der Dichter in seinem Element: Kürze!

Gesang des Meeres. Gewaltiges Symbol von der ewigen Wiederkehr des Lebens, das Alleben bekommt Stimme im Munde des Meermutter.

F. Kunstsymbole. Mehr noch als die Natur sind Kunst und Geschichte der Vergangenheit die Gebiete, wo der Dichter die Symbole für die Erlebnisse seines Innern, seines Schauens findet. Dadurch ist er Ueberwinder des Historismus seines Jahrhunderts, daß sie ihm Erlebnisgebiete sind, wo er die eigenen Wallungen und Dränge schon gestaltet findet und sein Amt ist es dann, den Sinn dieser Gestaltungen und Gebärden aus sinem eigenem Menschentum heraus zu deuten, zu nennen. Da dieses im Grunde heroisch — männlich ist, kann sich sein Kunstwille

am historischen Stoffe bedeutsamer auswirken, wie nur irgend an Gegenwart.

Das heilige Feuer. Wie dieses der Vestalin, ist ihm die Pflege der großen Kunst anvertraut. Der römische Brunnen. Das klassische Symbol des Kunstwerks – Einheit von Bewegung und Ruhe im lebendigen Organismus des Kunstwerks. Dieses innerlichste Problem des Künstlers ist gleichsam in zweiter Potenz objektiviert – das Ich ist ausgelöscht, reines Dinggedicht, und der Titel hat die gleiche Funktion wie bei einem Bildwerk. Die Krypte. Die Schmerzenskrypta, wo das schwerste Geheimnis des Todes eingebaut ruht, über dem erst der stolze Bau des Münsters gegründet ist, eine tiefe symbolische Ausdeutung des Kunstwerks, das ein großes Bekenntnis bedeutet.

Es würde vom Thema zu weit abschweifen, auf den Symbolgehalt der Titel der hervorragendsten episch-hystorischen Balladen einzugehen. Vor der stilistisch-formalen Untersuchung sei hier kurz das Problem der Gesamtkomposition der Gedichte gestreift (24). Die Sammlung ist architektonisch gegliedert, sie bildet einen Tempel, ein Palladium mit neun Sälen oder Gemächern, nach dem klassischen Gesetz der Symmetrie, das auch die Anordnung der Gedichte innerhalb der einzelnen Abteilungen beherrscht.

Vorsaal. Kunst und Tod und Liebe, die großen Kundgebungen des Daseins haben aus den Innenräumen, dem Atrium charakteristische Sinn- und Weihebilder geliehen.

Stunde. Den Tages- und Jahreszeiten (hora) ist dieser Saal geweiht. »Antikes sprachliches Denken« des Dichters, klassisches Zeitgefühl das von den Zeiten des Tages und Jahres, vom Rhythmus bestimmt wird. (vgl. Die »chinesisch-deutschen Tages- und Jahreszeiten« von Goethe, »das Jahr der Seele« von George und die entsprechenden Stellen bei Mörike). Nach dem Vorbeiwandel der Horen In den Bergen Erlebnis der heimatlichen Natur, ein Lieblingssaal des Dichters. Den »Herd des Hauses« nennt Hölderlin die »heiligen Alpen«, sie sind es nicht minder im Tempelheiligtum des helvetischen Dichters. Aber noch nicht die innerste, kosmische Heimat, diese ist die »Liebe«.

Dazwischen liegt noch einmal Welt, Schauen, fremde Schönheit und Kultur, Süden:

Reise, eine festliche Reise in der die Erlebnisse mehrerer Südlandreisen zu einer einzigen sich reihen.

Liebe ist der innerste Raum, die Mitte der Seele, des Lebens. Die Mitte, »wo der Gott und Mensch sich begegnen.« (Hölderlin).

Nach solcher Weihung darf der Künstler Götter darstellen, und Menschen in Beziehung auf Götter in antiker Zeit. Die Zeiten der Geschichte, die dem Dichter lebendig sind, die seinen Geist gebildet und bereichert haben, werden beschworen. Das durch seinen weltlich-geistlichen Dualismus charakteristische Mittelalter unter der schlagenden Devise Frech und Fromm. »Renaissance: Reformation, die Entstehung des modernen Menschen« (C. F. Meyer) unter: »Genie« und »Männer«.

Zyklen. Innerhalb der einzelnen Abteilungen sind die Gedichte zu Zyklen zusammengeschlossen, z. B. im »Vorsaal« vier Zyklen: Poesie — Tod — Liebe — Poesie. Von den sechs um das Erlebnis des Todes schwingenden Gedichten haben vier gleichsam den geheimnisvollen schwarzen Trauerflor im Titel: Schwarzschattende Kastanie (Schattender Tod) Nachtgeräusche (Schlaf, Sinnbild des Todes) Die toten Freunde / Ueber einem Grab — und wie als lockender leuchtender Kontrast: Der schöne Tag. Der Marmorknabe leitet vom Tod zur Liebe über, als tiefsinniges Symbol: Eros-Thanatos. Wie Thanatos nach rückwärts seinen dunklen Schatten über die Titel wirft, so Eros sein Licht auf die folgenden: Liebesflämmchen / Brautgeleit / Hochzeitslied / Die Jungfrau — und Eros-Thanatos als tragischer Dämon wirkt in den sagenhaften Gestalten: Die Fei / Die Dryas / Ein Lied Chastelards / Die kleine Blanche. Ueberzeugend weist Brecht diese durch das ganze sich hinziehende Zyklenkomposition nach und bei der eindeutigen Prägung der Titel fällt es leicht, sie in diesem Sinne zusammenzufassen und zu sehen: So in Stunde: Lenz (Lenz-Wanderer, Mörder, Triumphator / Maientag / Lenzfahrt / Lenz wer kann dir widerstehen usf.) Sommer — Herbst — Winter.

Gelegentlich sind zwei Gedichte durch den Titel besonders eng aneinandergefügt: Der Reisebecher das Symbol der ersehnten Bergfahrt, auf derselben Seite anschließend, Nach der ersten Bergfahrt. Nach der seelischen Spannung von Abendrot im Walde die lösende, traute Aufforderung an den »viellieben Wald«: Jetzt rede Du! Die Vorliebe des Dichters für Kontraste, für Antithesen zeigt sich in solchen Gegenüberstellungen.

Stil der Ueberschriften. Von den wenigen, unter a aufgezählten Versüberschriften abgesehen, hat der Dichter eine Stilform fast durchgehend angewandt: Die des Substantivums. Die Gedichte sind aus einer symbolischen Kernsubstauz heraus — oder auf eine solche hin geschaffen, und da der Dichter die konventionellen Stimmungsüberschriften seiner ersten Fassung ausmerzte, zeigte er worauf es ihm in seiner klassischen Meisterperiode ankam: Auf den wesentlichen symbolischen Gehalt, auf die sichtbare, ausdrucksvolle Gebärde. Aber innerhalb dieser Grenzen ist ein großer Reichtum von Formen und Möglichkeiten erschöpft. Dies hängt schon damit zusammen, daß dem Dichter das Abstraktum als solches geradezu fremd und unbekannt gewesen sein muß — er ist darin von einer antiken Anschauungskraft und Sinnlichkeit — alles ist geschautes Wort. Wie zuständlich, sinnfällig wird bei ihm das Abstraktum: Fülle, das stolz und bedeutungsvoll wie das Zeichen des Erbauers am Portal, am Eingang des Vorsaals steht, erinnernd an Hölderlins: »Reif sind, in Feuer getaucht gekochet die Früchte' . . « Die tote Liebe ist eine »himmlische Gestalt«, eine Erscheinung, keine abstrakte Empfindung.

Fein unterscheidet der Dichter die Ueberschriften durch Setzen oder Weglassen des Artikels. Was symbolische Stimmung, Ereignis, Geschehen ist, bleibt ohne Artikel, es ist die weiterschwingende Form: Fülle, Schwüle, Abendrot im Walde, Himmelsnähe; Nachtgeräusche, Lenzfahrt, Weinsegen, Göttermahl, Fiebernacht; Möwenflug, Dämmergang, Wetterleuchten.

Das plastisch gestaltete, einmalige, individuelle Motiv benennt er: Das Heute, Der schöne Tag, Das Seelchen, Die zwei Reigen, Die tote Liebe, Ein Pilgrim usw.

Sein persönlicher Stil und Kunstwille kommt in der Verwendung des Epithetons zum Ausdruck, hierin ist er von einer treffenden Anschaulichkeit und drängt in zwei Worte den symbolischen Kern des Gedichts zusammen, besonders der Balladen: Die gelöschten Kerzen, ein lyrisch-anekdotischer Titel, nicht etwa »Die Scham des Alten«, der durch Löschen der Kerzen seine schamgeröteten Wangen verbirgt; auf das Löschen, das den Alten charakterisiert, wird durch den Titel die Aufmerksamkeit gelenkt — auf die Gebärde. Aehnlich: Der verwundete Baum, Das bittere Tränklein, Eingelegte Ruder, Das begrabene Herz, Das verlorene Schwert, Die gezeichnete Stirn, Der gleitende Purpur. Das Partizipium wird seiner, ein ganzes Ereignis konzentrierenden Funktion wegen, dem Adjektivum vorgezogen. Charakteristisch ist die Vorliebe für den klassischen Rhythmus.

Dazu noch: Die gegeisselte Psyche, Der tote Achill, Der Ritt in den Tod, Der trunkene Gott, Der Mars von Florenz, Der sterbende Cromwell. Echt Meyersche, antithetische Kontrasttitel sind die gleichfalls hierhergehörigen: Das Auge des Blinden (In dem Don Juans frühere Schönheit noch fortlebt) und Die verstummte Laute (Der aufs Blutgerüst geführte, verstummte unglückliche Liebhaber der Königin: Chastelard.)

Der Vorliebe des Dichters für wuchtige, sentenzhafte Titelprägungen wurde schon gedacht. Ein »römisch gedachter Titel« ist: Lenzwanderer, Mörder, Triumphator (verviator, necator, triumphator) ein »Triptychon«. Brecht macht hier auf den symbolischen Lautklang aufmerksam: Durchklang von »Lenz Wanderer«, im Gedichte viele a, ei, i. Mollklang: »Mörder«. (i. G.: ö, ü, e, o) Durchklang: »Triumphator« (i. G.: ü, ei, a) Diese Beispiele von Lautsymbolik lassen sich beliebig vermehren: »Das weiße Spitzchen«, »Firnelicht«, »Himmelsnähe« — Stimmung der silbern glänzenden Höhen. »Weihegeschenk«, »Der Blutstropfen«, »Stapfen«, »Wetterleuchten«, »Lethe«, »Einer Toten«. Schwere, schmerzvolle Trauer um die tote Geliebte etc.

Aenderungen. Die Aenderungen der Titel entsprechen den Umarbeitungen, die die Gedichte selbst erfahren haben — vom Liedstil, von der Stimmungspoesie in den symbolischen Stil der Kunstpoesie. Frühlingslüfte — wird zu Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator. Im Walde — Stapfen. Vierte Fassung! Symbol der mit der Zeit verlöschenden Erinnerung an Cecilia.

Was treibst an, Wind? — Abendrot im Walde (Symbol).

Die Jungfrau — Im Engadin — Firnelicht. (Laut-symb. Symbol).

Auf dem See — Römische Mondnacht — Eingelegte Ruder (Epith. Rhytm. Symb.)

Auch wo die Gedichte nicht so einschneidende Veränderungen erfahren haben, zeigen die späteren Fassungen — Titelfassungen — den Dichter im Besitz einer reichen Kunsterfahrung, die die sinnfälligste Darstellung und Nennung des Symbols anstrebt und den Stil im Sinne seines mit den Jahren meisterhaft beherrschten persönlichen Stils ändert.

Don Juan de Austria — Das Auge des Blinden. (Rhythm. Symb.)

Siegesfeier am Leman — Das Joch am Leman. (Rhythm. Symb. Epith.)

Kaiser Ottos Weihnachten — Der gleitende Purpur. (Rhythm. Symb.)

Hugenottenlied — Die Füsse im Feuer. (Alliterierend, Symb.)

Die Flucht Karls I. — Die Rose von Newport. (Rhythm. Symb.)

Die Fahrt des Achilles — Der tote Achill. (Rhythm. Epith.)

Alexanders Fest — Der trunkene Gott. (Rhythm. Epith.)

Die Spielleute — Die Gaukler	gewähltes,
Der Klausner — Einsiedel	seltsameres Wort
Epheu — Eppich.	Stilisierung.

8. Stefan George.

George schließt den lyrischen Sammelband »das Jahrhundert Goethes« mit C. F. Meyer. Wohl verdankt er ihm nicht die entscheidenden Anregungen — die er bei den französischen Symbolisten fand, doch kann Meyer geschichtlich als unmittelbarer Vorläufer Georges begriffen werden, dessen Werk in diesem Betracht gar nicht mehr so unvermittelt »neu« erscheint, als es vielfach genommen wird, sondern sich organisch in den lyrischen Entwicklungsprozeß einreiht. Meyer besitzt vieles, was George bewußt steigert, umformt, vertieft, neu schafft: das strenge, fast kultive Verhältnis zum Wort, die große, heroische Gebärde, das antikische Lebens- und Raumgefühl, das »Pathos der Distance«, das symbolische Schauen und Bilden, das Gefühl für die großen Zusammenhänge und innerlichen Gesetze, das sich in seinem »Tempelbau« ausdrückt. Aber Georges Streben geht weiter — die Form, die lange bei ihm das Primäre zu sein schien, erweist sich von den reifsten Werken her identisch mit einem tiefgreifenden Erneuerungswillen — sein Streben geht nach Weltgeburt im Wort.

Das Werk Georges, als Ganzes gesehen — von den »Hymnen« bis zum »Stern des Bundes« ist ein Palladium ähnlich dem Meyerschen, mit reichen Gärten, Toren und Vorhöfen, Innenräumen, Säulenhallen, Waffen- und Festsälen, Krypta und Allerheiligstem, Kuppeln und Türmen, auf ragender Höhe erbaut — eine Art Gralstempel. Trägt doch jedes der Georgeschen Bücher das Zeichen der taubenbekrönten Monstranz auf dem Umschlag!

Rhythmische Gesetze bestimmen die Aufeinanderfolge der einzelnen Bücher und ihre architektonische Gliederung.

Zyklische Komposition ist bei dem Dichter für jedes Buch bereits innere Bedingung geworden, und zwar ist die Komposition eine organische, keine nur bewußte, nachträgliche. Meyer hat seine Gedichte in der Hauptsache nachträglich zusammen-

geordnet, die einzelnen »Abteilungen« des Georgeschen Werkes sind in langjährigen Abständen entstanden, umso geschlossener ist auch ihre künstlerische Einheit.

Jedem Buche drückt die Ueberschrift das symbolische Siegel auf; auch die Dreiteilung ist allen Werken gemeinsam, und innerhalb der Teile die Zusammenordnung zu zahlenmäßig bestimmten Gruppen. (durchgehende Siebenzahl!) Dadurch bekommt das Gesamtwerk eine symmetrische Gliederung und Geschlossenheit, die innerhalb der Lvrik einzig dasteht und in der Dichtkunst nur eine Parallele in der »Göttlichen Komödie« Dantes hat.

Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal. (9 × sieben = 63 Gedichte) Was den Dichter zu diesem Titel Hymnen bestimmte, ist weniger ihr Inhalt und Rhythmus — dem zufolge sie zur Gattung »Kunstgedichte« gehören — als ihr Ton — »ihre natürliche Höhe« — ein überpersönlicher Ton, der durchgehalten ist, der das Individuelle des Menschen als sekundär erscheinen läßt gegenüber dem Pathos des Dichters, dessen Heroismus es ist, nicht Individum, sondern nur Dichter zu sein. Weihe ist das erste Gedicht der Hymnen überschrieben, die Dichterweihe, die gleich aus dem Zeitbedingten, Individuellen in die reine Sphäre der Kunst hebt. »Pilger mit der Hand am Stabe« heißt der letzte Vers der Hymnen, überleitend zu den Pilgerfahrten. (3 × sieben = 21 Gedichte) Wie die Hymnen eine Aufschrift von Versen tragen (» . . . der Traum in Blau und Gold«) und eine Widmung (An Carl August Klein den Trauten und Treuen seit der Jugend Berlin MDCCCXC) so haben auch die Pilgerfahrten eine Aufschrift (Also brach ich auf . .) und Widmung: (Dem Dichter Hugo von Hofmannsthal im Gedenken an die Tage schöner Begeisterung Wien MDCCCXCI) Vom Geiste dieser Dichterfreunde ist etwas in die Gedichte mit eingeflossen (vgl. etwa aus den Pilgerfahrten das venezianische Gedicht von der Dogaressa mit Der Tod des Tizian von Hofmannsthal) Der Titel P. ist bildhafter als das abstrakte Hymnen, der Dichter symbolisiert das eigene Dasein, stilisiert seine Gestalt. »Die Figur des Pilgers setzt Erfahrung, Suche, Wanderung voraus . . . und dies ist die erste Erweiterung (zugleich Distanzierung) die erste Versachlichung (zugleich Ver-

dichtung, Konkreszenz) und Steigerung (zugleich Stilisierung) des bisher zuständlich gespannten und befangenen Ichs zum Selbst, zum Es«. (25) Das Motiv kehrt in den wenigen (sechs) Gedichtüberschriften gegenüber dreizehn unbetitelten Gedichten dreimal wieder: Siedlergang, Neuer Ausfahrtssegen, Verjährte Fahrten. — Nach dem Durchbruch in den Hymnen, siegreichen Ringen in den Pilgerfahrten: vollendete Macht im Algabal. Wieder Widmung: (Saint Paul, Paris) und Aufschrift: Dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten, des »Dulderkönigs«. Um die Gestalt des sagenhaft emporgehobenen Priesterkönigs Algabal, (Heliogabal) gruppieren sich geistige Erlebnisse. Dieses Buch zerfällt in drei Unterabteilungen: Im Unterreich, symbolisierend die frevlerische Ueberhebung des Geistes über die Natur, in maßlosen Träumen von Macht und Vollendung, Widernatur und Künstlichkeit. (»Wie zeug ich dich aber im Heiligtum — große dunkle schwarze Blume?«)

Tage — »Tage und Taten« des Herrschers, nach der zeitlosen Willkür: Schicksal, Verhängnis. —

Die Andenken, rückschauende Erinnerung an Momente höchstgesteigerten jugendlichen Lebens, schließend mit der symbolischen Vogelschau herannahender, vorbeifliegender Schwalben, Kolibris, Raben. Keines der 21 (3×sieben) Gedichte des Algabal trägt eine besondere Aufschrift.

Die Bücher der Hirten- und Preis-Gedichte / der Sagen und Sänge / und der hängenden Gärten. (11×sieben = 77 Gedichte).

Dreiteilung, durchgehende Siebenzahl. Das erste Buch konnte als Tor der Einweihung, Vorgarten, Paralelle zum »Vorsaal« angefaßt werden. Dieses zweite, enthaltend »Spiegelungen einer Seele, die vorübergehend in andere Zeiten und Oertlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat«, (Vorrede) entspricht der Meyerschen »Reise«.

Das Buch der Hirten- und Preis-Gedichte. Die Vergangenheit, nach eigener Art gestaltet wird ins Reich des Persönlichen und Heutigen gerückt (Vorrede): Antike Bukolik, »hilaritas« und »serenitas«, panische Naturstimmung der Hirtengedichte. Die Preisgedichte auf einige junge Männer und Frauen dieser Zeit leiten die lange Reihe

der Hymnen, Oden und Freundschaftsgesänge ein, in denen George sich als Dichter einer neuen Gemeinschaft, eines »Kreises« und »Bundes« zeigt, der sein Gesetz und seine Prägung durch seinen Geist erhält. Griechische Namen (An Damon, An Menippa, An Phaon).

Das Buch der Sagen und Sänge. Seelenstimmung des ritterlichen Mittelalters, Gralsrittertums; Minnesang: Sänge eines fahrenden Spielmanns (2×sieben Gedichte) Das Buch der hängenden Gärten. Symbol orientalischer Prächte (die »hängenden Gärten« der Semiramis); Blumen- und Zaubergarten des phantastischen »Gralstempels« der Gesamtkomposition.

Das Jahr der Seele (14×sieben = 98 Gedichte). Es entspricht der Meyerschen »Stunde«. Natur ist dem Dichter Einheit von Zeit- und Raumgeschehen: Rhythmus von schicksalhafter Notwendigkeit. Das seelische Leben des Dichters objektiviert im Ablauf der Zeiten der Natur. Schicksal, Seele und Natur sind Einheit.

Dreiteilung des Buches. Widmung. Der erste Teil zerfällt in drei Unterabteilungen (die einzelnen Gedichte ohne Titel): a.) Nach der Lese, Herbstgedichte, symbolisch für »der Reife tödliches Geheimnis« in der Seele des Dichters. Der letzte Vers: »In tiefer kalter winterlicher Stille« leitet über zu b.) Waller im Schnee, Wandel über schneeige Felder, Gänge im verschneiten Park. »Das herbe Schicksal winterlichen Fundes«, einer hoffnungslosen, uneingestandenen Liebe. Im Titel das Motiv der »Pilgerfahrten«, ein Lieblingsmotiv des Dichters wiederaufgenommen, (vgl. dazu die symb. Gedichttitel: »Irrende Schar«, »Romfahrer«, den Spruch von der Not des Wundertums im Stern des Bundes). Der letzte Vers: »Sich die Pfade neu beblumen«, kündet c.) Sieg des Sommers an, nach den einleitenden Erlebnissen und Begegnungen im Herbst und Winter, im Sommer der siegreichen Liebe »Hohe Zeit«.

Der zweite Teil, den »Preisgedichten« des vorangehenden Buches entsprechend: Ueberschriften und Widmungen — zerfällt ebenfalls in Unterabteilungen:

a.) Sprüche (d. h. Seher- und Schicksalssprüche) für die Geladenen in T.

b.) Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit.

c.) Schattenschnitte. Die Schicksalsgrenzen zwischen der Seele des Dichters und den Nächsten seines Kreises werden gezogen — nicht mehr überschwänglicher Preis — entsprechend dem schicksalhaften Grundton des »Jahrs der Seele«.

d.) Traurige Tänze. Der »Wirbel« der Verhängnisses wird in der Ueberschrift dieser Abteilung symbolisiert, worin der Dichter das ererbte Schicksal seiner Kultur ausspricht, ohne neues Schicksal zu wollen. Das Spiel der Seele in dieser Welt ist von Trauer überschattet — Traurige Tänze ist das symbolische Wort für den Zustand, in dem sich der Dichter damals — es war noch die Zeit der Freundschaft mit Hofmannsthal (»Loris«) — wiegte.

Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel. Widmung (Melchior Lechter) Dreiteilung. 70 Gedichte. a.) Vorspiel. (zum T. d. L.) Die barocke Fassung der Ueberschrift erinnert an die des zweiten Buchs. Streng symmetrisch aufgebaut, vier Gruppen von je sechs Gedichten. Vorkapelle der inneren Gemächer des kultischen Zentralbaus. Das Leben des Dichters als Verwirklichung von Idealen eines neuen, geistigen Schicksalgesetzes dargestellt, das durch die Gestalt des »Engels« symbolisiert wird. Der Teppich des Lebens. (Der »reiche Saal, der nichts als den Teppich hegt«). Zu dem symbolischen Titel hat der Dichter mit dem Gedicht Der Teppich eine Deutung gegeben: »Die Lösung . . . Sie wird den seltnen selten im Gebilde«; »der Gottheit lebendiges Kleid« wollte der Schöpfer dieses Teppichs nachwirken, ein Symbol des harmonisch geordneten Zusammenhangs der Gestaltungen und Urbilder des Lebens.

c.) Die Lieder von Traum und Tod. rein lyrische Auswirkung der neuen Entwicklungsstufe — entspricht den Abteilungen: der »Hängenden Gärten« und »Traurige Tänze« der vorigen Bücher. Musikalische, zeit- und raumlose Stimmung. (Traum = Aufhebung des Raums, Tod = Aufhebung der Zeit). (26)

Der siebente Ring.

Georges siebentes Werk, 1.) Hymnen 1890. 2.) Pilgerfahrten 1891. 3.) Algabal 1892. und die drei folgenden Bücher zugleich der siebente Ring um die sechs engeren Umfänge des Menschentums: Trieb, Seele, Natur, Schicksal, Leben, Geist, deren jeder nach innen spannt, von außen umspannt wird — als der »Gottes« oder »Götter« — Ring. Sieben — im Volksmund: die vollkommene Zahl — ist die heilige Zahl der Kirche (sieben Sakramente). Georges von Anfang an zum Ausdruck kommendes starkes Verhältnis zur Siebenzahl (und Dreizahl) »geht aber nicht auf bloße Klügelei oder überlieferte Konvention zurück, sondern auf das »kosmische« Maßgefühl beginnlicher Menschheit . . . von dem auch G., überall ein Erneurer der Ursprünge, unwillkürlich durchdrungen ist« (27). Seit dem letzten Buch: T. d. L. 1900, waren sieben Jahre vergangen, als 1907 das Buch erschien, das nächste der »Stern des Bundes« folgte 1914, »Der Brand des Tempels«, dramat. Fragm. 1921.

Der Rhythmus der Siebenzahl beherrscht die Komposition des ganzen Buches in viel stärkerem Masse als je vorher.

Es sind sieben Abteilungen, in der Mitte steht der Zyklus Maximin — die Krypta im Bau — drei Tempelhallen führen zum Eingang der Krypta, drei gehen vom Ausgang weg. So ist die ideale Dreiteilung auch hier eingehalten. Durch eine besondere Polarität sind die ersten drei und die letzten drei aufeinanderbezogen. (»Systole — Diastole«: (28) Zweimal sieben »Zeitgedichte« eröffnen die Sammlung. Der äußerste Zyklus ist wie alle andern schon vom innersten Kern gespeist, der Dichter richtet seine Zeitgenossen aus seinem neuen Glauben heraus an: »eins das von je war.«

Gestalten (sieben Gedichtpaare), die zweite Abteilung; Gemeinschaftskräfte, Urgestalten, makrokosmische »Volks« und Erdtümer« werden gezeigt.

Gezeiten (3×sieben Gedichte), Schicksalsgefühl aus dem Jahr der Seele. Die Flut der Leidenschaft im Frühling und Sommer, ihr Verebben im Herbst und Winter. Doppelsinn des Titels: Jahreszeiten — Gezeiten der Liebe.

Maximin. Kern und Mitte. Der stilisierte Name des »Göttermenschen« der dem ichter das gotthaft gestaltige Sein

offenbarte, und dessen Totenfeier und Verherrlichung die Krypta geweiht ist.

Die Titel der sieben mal drei Gedichte sind aus der Sprache des katholischen Kultus übernommen.

Drei »Advent«gedichte: Kunfttag I. II. III.

drei »Responsorien«: Erwiderungen I. II. III.

drei »Klage«-Gedichte: Trauer I. II. III.

Dies sind die neuen Einleitungsgedichte.

Es folgen die zweimal drei Hauptgedichte des Maximinbuches, mit kirchlichen Einzeltiteln: Wallfahrt – Erhebung – (Sursum corda). Darnach folgen: Gebete. I. II. III. und abschließend: Einverleibung (Kommunion) Besuch (Ostermorgen) Entrückung (Himmelfahrt). Nach diesem Hingang des Gottes herrscht in der nächsten, fünften Abteilung:

Traumdunkel (2 × sieben Gedichte), »die Nacht voll wogender Gesichte«. (vgl. die Lautsymbolik des Titels mit der der entsprechenden: »Traurige Tänze«, »Die Lieder von Traum und Tod«. Innerhalb der Buchkomposition Gegenpol der klassischen »Gestalten« (Diastole der Systole: »Gestalten«).

Lieder (4×sieben), Gegenpol der »Gezeiten«; Lockerung der äußersten Anspannung des Suchens nach dem Gotte in den Gehzeiten. Das musikalische, melodische, liedhafte bestimmt Stil und Ueberschrift. »Tafeln« (10 × sieben) Die Zeitgedichte suchten Urbilder in der Zeit, die Tafeln wenden sich an die Zeit vom Wissen um das Urbild her.

Der Stern des Bundes. (Eingang; Erstes, Zweites, Drittes Buch; Schlußchor). Prophetie, Spruchdichtung und Hymnik. Der Hauptchor mit Hochaltar und Allerheiligstem, und zu höchst ragender sterngeöffneter Kuppel. Introitus: Eingang. Schlußchor: chorische Hymne, unisono von der ganzen, den mächtigen Bau füllenden Gemeinschaft intoniert. Der hingegangene Gottmensch des siebenten Ringes ist nach antikem Mythos unter die Sterne versetzt, er strahlt seinem Bunde unvergänglich durch die Gesänge und Heilsworte seines Propheten. Zu diesem ist der Dichter geworden und das Symbol zum religiösen Mythos. Die Stilentwicklung geht von einer barocken Neuromantik – auch im Barock schrieben die Dichter aus formaler Willkür mit kleinen Anfangsbuchstaben (Hofmanns-

waldau, Lohenstein) – zur deutsch-hellenischen zeitlosen Klassik Doch bildet das ganze Werk eine Einheit, wie das keines Lyrikers je zuvor und der Titel und das symbolische Zeichen des ersten Buches enthalten schon die Ahnung eines großen, ja erhabenen Schicksals.

Form und Stil.

Mit äußerster Strenge vermeidet George die Anwendung der sinnigen minnigen glatt polierenden, marktschreierischen flüsternden süßlichen Formeln und Wendungen die den Stil-' verfall der epigonalen Lyrik seiner Zeit charakterisieren. Die Ueberschrift ist entweder ausschließlich das Substantivum als Bild- und Versbegriff; denn die Georgeschen Gedichte sind plastische Gebilde, symbolische Gestaltungen seines umfassenden Kunst- und Erneuerungswillens; oder die Überschrift ist weggelassen, wo sie entbehrlich ist – z. B. bei geistig zusammenhängenden Zyklen (Vorspiel, »Stern des Bundes«) oder bei den Liedern und Stimmungsgedichten, (im Jahr der Seele) wo eine Abteilungsüberschrift den ganzen Zyklus stimmungsmäßig symbolisch charakterisiert (»Traurige Tänze«).

A. Symbolisierungen. a. Gegenständliche Symbole: Die Spange. Das Bild / Der Teppich, Die Maske, Der Schleier / Porta Nigra, Die Gräber in Speier / Der Spiegel / Rosen.

George liebt, wie Meyer, das gegenständliche, prägnante Symbol; Meyers Symbolik ist objektiv, er zeigt den Sinn eines historischen Charakters, eines Zeitalters, an der Gebärde, am Gegenständlichen auf. Georges Symbolik ist durchaus ich –, zum mindesten gegenwart-bezogen, was ihn zur Vergangenheit zieht, ist »nicht mehr . . . als in einigen von uns noch eben lebt.« Die Spange »bedeutet Verzicht auf die keusche Einfalt der Vollendung«, Die Maske das Spiel mit dem Leben, Der Schleier die dichterische Traumkraft. Porta Nigra: »Das greifbare Gefäß der antiken Säfte, der dringliche Halt ihres Blut-Zaubers« (29).

b. Symbolische Gestalten. Ihr Zug reicht vom ersten Buch bis zu den letzten dichterischen Aeußerungen Ge-

orges, ein langer prächtiger Zug, in dem Alles, was je an Trieben, Zielen, Ideen, Hassen, Lieben im Dichter war in Gestalten objektiviert ist. Der Pilger, Algabal. Die Welt des »Hirten«, des »Ritters«: (»Irrende Schar«, »Der Waffengefährte«, »Der Ritter der sich verliebt«, usw.)

Der Täter / Schmerzbrüder / Romfahrer / Der Jünger / Dante / Die Führer / König und Harfner / Der Widerchrist / usw., antike, biblische, mittelalterliche Gestalten, aus Zeiten also, in denen das »Wesen« selbst sich unmittelbar im Menschen verkündet.

Für George besonders bezeichnend sind kultische Symbole. Die Welt des Kultus ist ja die Welt der Symbolik an sich. (»Symbol« heißt in der Sprache der Kirchen: Taufe!) Neuer Ausfahrtsegen / Das Kloster / Nachtwachen / Der siebente Ring / Die erwähnten kirchlichen Titel des Maximinbuches. Litanei / Eingang (Introitus) / Tafeln (= Votivtafeln).

c. Abstrakt-Symbole: Gesichte / Die Andenken / Vorbereitungen / Flutungen / Ursprünge. Die Titel der meisten Bücher und Abteilungen gehören hierher. Neigung des spätklassischen Dichters zur Typisierung. (vgl. Goethe).

B. Widmungen. Namen. Die Widmungen Georges tragen ähnlich denen Hölderlins das Stilgepräge »monumentaler Intimität«: siehe die erwähnten Widmungen der ersten Bücher. Im siebenten Ring: Ernesto Ludovico: Die, Sept. Mens. Sept. / In memoriam Elisabethae. Herkunft von der lateinischen Votivtafel. Bestimmte Oertlichkeiten, Begebenheiten, Erlebnisse verbinden sich dem Dichter mit dem Bilde eines Freundes (assoziative Verknüpfung) und die Namen werden im Titel zusammengestellt. Erinnerung an Brüssel : Perls. / An Robert : I Brücke, II Abend in Arlesheim. / Bozen : Erwins Schatten. / Gespenster : An H. Aehnlich: historische Denkbilder: Kolmar : Grunewald / Heisterbach : Der Mönch / Winkel : Grab der Günderode. George ist einer der wenigen Dichter von Rang, bei dem sich Namen deutscher Städte als Ueberschriften finden; dies beruht

auf seiner »vaterländischen Wendung«, die schon im Vorspiel des Teppichs ausgesprochen ist. Einst galt viel mehr: »das Wunder der Lagunen« »das allumworbene, trümmergroße Rom« (»Venedig«, bei Goethe, Platen, Meyer, Nietzsche). George entdeckt den Zauber heimischer Städte für die Dichtkunst: Worms / Hildesheim / Quedlinburg / Aachen / Bamberg. Hier findet er, der die deutsch-mittelalterliche Kunst liebt, »der frühen Bildner herbe Wonne« — deren »schönster Lenz entfloh uns mit Gestöhn« — oder er findet in Landschaft und Volkstum die Gewähr seines vaterländischen Glaubens: Rhein / München.

C. Stimmungsüberschriften. Traurige Tänze / Die Lieder von Traum und Tod / Julischwermut / Gartenfrühlinge / Morgenschauer. Ueberschriften der Stimmungsgedichte, in denen die Hand des Plastikers nur Umrisse andeutet und die Seele gelöst musikalische Schwingungen entläßt, eins mit der Musik des Lebens. Diese Titelworte haben das poetische, innige, ahnungsreiche der Romantik, das hier in einem sonntäglichen Gewande neu erstanden ist. Die neue Laut- und Farbensymbolik in: Blaue Stunde / Weißer Gesang.

Rhythmus, Epitheton, Alliteration: Dieselben Mittel zur Steigerung der Prägnanz der Titelworte wie bei C. F. Meyer: Verjährte Fahrten / Das Ende des Siegers / Die Kindheit des Helden; Waller im Schnee Rhythm.: Kindliches Königtum / Stimmen im Strom / Sieg des Sommers / Traurige Tänze / Traum und Tod / Manuel und Menes / Sang und Gegensang / Hehre Harfe / Sagen und Sänge / Die Hüter des Vorhofs. Die geistige Funktion der Georgeschen Titel ist eine symbolische. (Geistsymbolik, Stimmungssymbolik, Lautsymbolik). Die technische Funktion ist überwiegend eine nennende, in den wenigsten Fällen eine erklärende. Die Georgesche Ueberschrift hat ausgesprochenen Namenscharakter, jedes Buch, jede Abteilung, das einzelne Gedicht besteht bei ihm als ein eigenlebiges Gebilde und wird vom Dichter unter seinem Namen für ihn selbst objektiviert, in den Gesamtplan seines Schaffens und seiner Entwicklung eingefügt.

Daneben bestehen allerdings die vielen Gedichte ohne Ueberschriften. Es sind solche in denen die neuen Töne und Farben schwingen, Worte, die für die neuentdeckten seelischen Bereiche, für feinste Stimmungsnuancen gefunden sind. Für George konnten hiebei die Worte eines seiner Lehrer, des französischen Symbolisten Mallarmé gelten, der das Weglassen von Ueberschriften damit begründete, daß durch die Ueberschrift schon das Geheimnis, das jedes wahre Gedicht in sich berge, im voraus verraten, der Leser um einen großen Teil der Sensation gebracht werde. Diese Worte galten für Mallarmé selbst nur in Beziehung auf seine im engeren Sinne lyrischen Gedichte, auf seine symbolische Farben- und Klangpoesie — wo er seine plastischen Gedichte gestaltete, benannte er die Gedichte wie George: Le Guignon / Apparition, Hérodiade, L' après-midi d' un Faune etc. Auf den strengen, klassischen, prägnanten Stil der Georgeschen Titel haben wohl ebenfalls französische Symbolisten: Baudelaire und Mallarmé eingewirkt.

9. Max Dauthendey.

Innerhalb der Dichtung des Symbolismus ist Dauthendey äußerster Gegensatz zu George, — wie dieser von größter Sensibilität und assoziativer Empfänglichkeit für Farben und Klänge — aber während George im Geiste und nach dem Maße einer ererbten Kultur mit dem neuen Material Gestaltungen schafft — bleibt für Dauthendey Klang gleich Klang, Linie gleich Linie, Farbe gleich Farbe und so verschieden symbolisch seine Buchüberschriften lauten, es ist eine Weite, Lockerheit, Ununterschiedenheit des Tons in allen Gedichten; die Ueberschriften der hauptsächlichsten Gedichtbücher Dauthendeys lauten:

Die geflügelte Erde: Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere / Insichversunkene Lieder im Laub / Der weiße Schlaf / Lieder der langen Nächte / Weltspuk: Lieder der Vergänglichkeit / Schwarze Sonne.

Eine phantastische Willkür ist in diesen Bildern, eine abstrakte Symbolik, die ganz verschiedener Art ist von der an das Menschsein gebundenen Symbolik Georges. Es geschieht nicht Zusammenballung, Abgrenzung durch den Titel, sondern die Titel sind im Gegenteil raum-erweiternder Natur, durch Verbindungen wie »die geflügelte Erde«, »der weiße Schlaf«, »schwarze Sonne« soll den Gedichten eine unwirklich-symbolische, traumhafte Sensation erzeugt werden, der Komplex des gewöhnlichen »naiven« Schauens wird gesprengt und der Eingang in des Dichters Bilderwelt geöffnet. Für die Gedichte selbst hat Dauthendey eine eigenartige Form von impressionistischer Versüberschrift angewandt. Er entnimmt dem ganz lose, assoziativ komponierten Gedicht eine Zeile, die beliebig am Anfang, am Ende, in der Mitte des Gedichts stehen kann, ein Hauptmotiv oder ein Nebenmotiv, und stellt es dem Gedicht voran — am liebsten ein kühnes, symbolisches Bild, das dann eine ähnliche Funktion hat wie die

Buchüberschrift: »Ich war wie die erfrornen Bäume« (v. 4.) »Mein Stuhl steht im Himmel« (v. 1.) »Du hast dein Herz aus Feuer gebaut« (v. 4.) »Die Sonne hängt über dir als Krone« (letzte Zeile) »Nachtstürme reiten die Bäume krumm« »Die Stunde stirbt, wie in dem Wind die Frucht«. Es ist nun nicht so, daß diese Zeile, wie bei Brentano einen thematischen Charakter hätte, sondern ebenso gut könnte eine andere als Ueberschrift stehen, die Linien und Farben der Bilder fließen alle ineinander über, haben alle Stimmungscharakter, in den seltensten Fällen setzt der Dichter die motivisch am stärksten herausgehobene Zeile. Die Ueberschrift ist hier ein Zeichen, wie vom Dichter das poetische Herkommen, die feste Struktur aufgegeben wird, wie er ein größeres Gewicht auf das neu aufkommende Stilmerkmal legt, als auf den »Gehalt«.

10. Georg Trakl.

Die neue mystische Sprachmusik, in der die Töne farbig, die Farben zu Klängen geworden waren, erklang in deutscher Sprache am vollkommensten bei dem österreichischen Dichter Trakl; er hat nicht die brutale Faust eines Rimbaud, der das neue Tonmaterial zu grandiosen Symphonien zwang — (Bateau ivre) — seine Kunst wird durch ein Hölderlinsches Melos — »das sanfte Saitenspiel des heiligen Bruders« — vor dem Zergleiten, vor der Auflösung ins Sinnlose gerettet. Weitgeträumte Symbolik, Allbelebung des Anorganischen, Vertauschung von Innen und Außen, Verwandlung der Welt in Musik, Verklärung des Todes — ein so jenseitiger Dichter — »goldenes Auge des Anbeginns, dunkle Geduld des Endes« — war von einem eng umgränzten Diesseits umgeben, dessen geringste Anstösse und Eindrücke in ihm kosmische Traumvisionen erweckten.

Das Verhältnis von Ueberschrift und Gedicht ist bei ihm ein umgekehrtes als bei Dauthendey: die Ueberschrift zeigt, daß der Dichter nicht auf einem anderen Sterne leben muß um so singen zu können, sondern daß in ihm beim Erleben des Alltäglichen die erstaunlichsten Töne schwingen, die verborgensten Ahnungen aufdämmen, die Luft mit Geistern, Engeln, Dämonen sich belebt.

Im Dorf.

Aus braunen Mauern tritt ein Dorf, ein Feld
Ein Hirt verwest auf einem alten Stein.
Der Saum des Walds schließt blaue Tiere ein,
Das sanfte Laub, das in die Stirne fällt . . .

Am Mönchsberg.

Immer folgt dem Wanderer die dunkle Gestalt der Kühle
Über knöchernen Steg, die hyazinthene Stimme des Knaben
Leise sagend die vergessene Legende des Walds . . .
Näher rauscht der blaue Quell die Klage der Frauen.

Gesang einer gefangenen Amsel.

Aufflattert mit trunkenem Flügel die Nacht
So leise blutet Demut,
Tau der langsam tropft vom blühenden Dorn.

Landschaften, kleine Begebenheiten, vorbeihuschende Gestalten werden dem Dichter zu erschütternden Erlebnissen: Musik im Mirabell / In Hellbrunn / In einem verlassenen Zimmer / Winkel am Wald / Die Ratten / Die junge Magd / Drei Blicke in einem Opal / Der Abend / Die Nacht. Für die eigene Seelengestalt findet der Dichter seltsame, biblisch klingende Namen: Helian / Elis / Sebastian im Traum. Sein geistiges Schicksal, das sich in den Liedern und Gesängen traumhaft ausspricht, in Ahnungen im Rausch verschwimmender Bilder erfaßt Trakl in Ueberschriften wie: Traum des Bösen / De profundis / Der Herbst des Einsamen / Verwandlung des Bösen / Siebengesang des Todes / Traum und Umnachtung / Gesang des Abgeschiedenen / Offenbarung und Untergang. Die Abstraktion ist bei dem Dichter an ein Menschliches gebunden; sein Schicksal und Menschtum bleibt Grundnote des Textes, nur die Symbole sind wie auf andern Sternen erträumt.

11. Rainer Maria Rilke. (Dinggedicht).

Rilke wollte nicht die Objekte darstellen, wie sie erscheinen, noch die Gebärden des Menschentums, wie Meyer und George, auch nicht die Symbole einer historisch bedingten Kultur — er wollte die Dinge an sich zum sprechen bringen, sie sind ihm Symbole absoluten Seins. Rilke wollte Seelendichter sein und durch die Dinge das Absolute, Gott selbst begreifen, und vernehmbar machen.

Georges Dichtung ist Synthese, er wertet, ja stellt eine neue Hierarchie des Seelentums auf, der Mensch — »der Gott« — ist ihm das Mass aller Dinge und von diesem Masse aus bestimmt er sein Verhältnis zum Kosmos. Rilkes Dichtung ist Dynamik der Seele, der leidende Bettler ist ihm ebensoviel, oder mehr, als der selbstherrliche Fürst; nur auf die Intensität des seelischen Erlebens kommt es ihm an, auf die Leidenschaft der Seele; da der Dichter immer die eigene Seele seinen Objekten leiht, und Rilke in der Hingabe keine Grenze kennt, sind ihm auch die Dinge, die Tiere, die Pflanzen, ja die Werke der Natur und des Menschen, nicht weniger als der Mensch selbst. So überwächst das Dinggedicht das Ichgedicht; das Ich erscheint klein, aber die Dinge groß und bedeutungsschwer, dadurch daß sie Gottes Gleichnisse sind, weil sie das Ich ganz in sich aufgesogen haben und seine Dynamik noch steigern; was zuerst ein Gegensatz schien: Dinggedicht und werdendes (dynamisches) Gedicht wird bei Rilke eine fest verschmolzene Einheit.

Man möge den Sinn von »Stunde« in der Überschrift von Rilkes »Stunden-Buch« mit dem Sinn des Wortes Stunde bei C. F. Meyer, gleich der antiken hora einander entgegenhalten! Es gibt keinen größeren Gegensatz des Zeiterlebnisses als bei Meyer und Rilke: für Rilke ist »Stunde« der kleine Punkt in der unendlichen Zeit, sein Zeiterlebnis ist das des Mystikers: der Augenblick, da nach dem Wort Meister

Eckeharts alle »Dinge zwingende waren vor Gott«, ihm »zittern die Sinne« beim Schlag der Stunde, und tausend Jahre sind ihm wie ein Tag. »Stunde« heißt bei Rilke nicht hora, sondern »Zeit — Ewigkeit«, dieses Erlebnis, ein christlich-mystisches hat diesem Buche den Namen gegeben. Wie antikisch ist dagegen Georges Erleben des »Kirchenjahrs«! (in »Tage und Taten«). Pilgerfahrten sind für George ein Schicksal seines Dichtertums, sein »Pilger mit der Hand am Stabe« ist eine stilisierte, geschaute, schicksalhaft bedingte Gestalt. Das Buch von der Pilgerschaft Rilkes ist Symbol des völligen Heraustretens aus dem Persönlichen, des Eingehens in Gott, des Untertauchens in den gestaltlosen Urgrund, ins Schicksallose

»jetzt mußt du in dein Herz hinaus wie in die Ebne gehn« . . .
»Du Gott, ich möchte viele Pilger sein,
Um so, ein langer Zug, zu dir zu gehn,
Und um ein großes Stück von dir zu sein.«

Geistige Funktion der Titel: Der Panther / Der Marmorkarren / Das Karussell / Schwarze Katze / Pont du Carroussel / Die Flamingos / Das Lied der Bildsäule. Die geistige Funktion der Symbolüberschrift ist bei Rilke eine dynamische, bei George eine plastische; Rilke gibt einem an sich abgrenzenden Begriff die Weite und Tiefe seines Seelentums, die Bilder haben eine nicht meßbare Tiefenperspektive, George geht ganz in die Gestalt ein und der Bildraum ist irdisch umgrenzt, selbst so phantastische Räume wie Algabals »Unterreich«, wie die »Hängenden Gärten«. — Rilkes blinder Bettler ist ein Tor ins Jenseits, Georges »Gott« ist Wiedergeburt des Menschen, des Antiken.

Technische Funktion der Titel. Archaïscher Torso Apollos.

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt
darin die Augenäpfel reiften . . .

Das Gold. Denk es wäre nicht . . .

Die Irren. Und sie schweigen, weil die Scheidewände
weggenommen sind aus ihrem Sinn

Dame auf einem Balkon.

Plötzlich tritt sie, in den Wind gehüllt
licht in Lichtes . . .

Das Roseninnere.

Wo ist zu diesem Innen
ein Außen? Auf welches Weh
legt man solches Linnen?

Das Gedicht ist bei Rilke ein sich abspielender Schöpfungsprozeß. Ein Es, ein Ding, wird »plötzlich« vom Hauche des Dichters beseelt und muß das unendliche Leben fassen — »Er bricht aus allen Rändern aus wie ein Stern« heißt es in »Archaischer Torso Apollos« — und um dieses Ausbrechen der Sternkraft aus allem Lebenden, um das Sprechen des Ewigen aus dem Bilde, geht es dem Dichter. Der Name — bei George Krönung, Preis oder Verdammung, die Essenz des Ganzen — wird in der Überschrift genannt weil er zum Verständnis des Gedichtes, das ihn selbst nicht nennt, notwendig ist. »Name ist Schall und Rauch« für Rilke, Name nennt nur ein »Ding«, an das wir durch ihn erinnert werden und das in des Dichters Geist und Hand zum Gefässe des Namenlosen wird, das Wesen dieses Namenlosen soll das Ding verkünden. Im reflektierenden zyklisch angeordneten Stundenbuch fallen auch die Namenüberschriften fort und wo der Dichter ein Gleichnis braucht da redet er unmittelbar: »Du Berg, der blieb, da die Gebirge kamen«. »Du bist das Kloster zu den Wundermalen«. »Ihr vielen unbestürmten Städte« . . . Es ist die vollkommene Durchführung der dynamischen Stiltendenz«, »Gott« ist der eine synthetische Begriff geblieben. — —

Anmerkungen:

S. 5 (1): F. W. J. von Schelling, Sämtliche Werke, 1. Abt., 5. Bd. Stuttgart und Augsburg 1859 (3. Philosophie der Kunst (aus dem handschriftlichen Nachlaß); S. 637.
(2): P. Beyer, Deutsche Poetik, 2. Bd. Berlin 1900, S. 10 f.
S. 6 (3): Friedrich Hebbel, Tagebücher, hgg. von Felix Bamberg, Berlin 1885 und 1887, I, 319; ebda. I, 112; vgl. R. M. Werner, Lyrik uud Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890, 10.
(4): Friedrich Nietzsche, Geburt der Tragödie, Leipzig 1871, S. 29 f.; ebda. S. 89: Zitat aus Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung, I, 309.
(5): Friedrich Sieburg, Die Grade der lyrischen Formung. Stuttgart 1920 (Diss. Münster), 12 f.
(6): F. Sieburg, ebda., 16.
S. 7 (7): Norbert von Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin, Jena 1911, 1 f.
(8): vgl. Sieburg, ebda. 12 f.
(9): vgl. Sieburg, ebda. 16–26: »Lied«; 26–35: »Gedicht«; 35–44: »Hymne«.
S. 8 (10): Hellingrath, a. a. O. 2 f.
S. 9 (11): Nietzsche, a. a. O. 26 f.
(12): Sieburg, a. a. O. 18.
(13): Karl Viëtor, Geschichte der deutschen Ode, München 1923 (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen Bd. 1) S. 6 ff.
S. 13 (14): Hellingrath a. a. O. 3 f, Anm. 3.
(15): Sieburg a. a. O. 27.
S. 14 (16): Hellingrath a. a. O.
S. 17 (17): Sieburg a. a. O. 35 ff und pass.
S. 18 (18): Viëtor a. a. O. 26 ff.
S. 21 (19): R. M. Werner a. a. O. 502 f.
(20): R. M. Werner a. a. O. 503.

S.23 (21): R. M. Werner a. a. O. 497.
S.43 (23): Hermann Schneider, Uhland, 196.
S.61 (25): Walther Brecht, C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig 1918, 194–209, bes. 200 ff.
S.68 (25): Friedrich Gundolf, George, Berlin 1920, 74.
S.70 (26): Gundolf a. a. O. 194: »Traum ist die Aufhebung des Raum-Ichs, Tod die Aufhebung des Zeit-Ichs – beides sind Nachtformen des Urgrundes, die raumschaffende und vernichtende Bewegung ist uns das zeitschaffende und = vernichtende Sein . . .«
S.71 (27): Gundolf, a. a. O. 210.
(28): Gundolf, a. a. O. 12.
S.73 (29): Gundolf, a. a. O. 226.

Quellen und Belege.

Allgemeines über Titel:

Edmund Rieß,
Wilhelm Heinses Romantechnik (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hgg. von Franz Muncker, 39. Band) Weimar 1911, 5–7.

S. R. Nagel,
Die Technik des deutschen Romantitels.
Das Literarische Deutsch-Oesterreich V, Nr. 7.

Heinrich Meisner,
Büchertitelmoden.
Zeitschrift für Bücherfreunde. 8. Jhrg., 38–43.

Heinz Grevenstett,
Romantitel.
Velhagen und Klasings Monatshefte. 24. Jhrg., S. 221–224.

Über den Titel des lyrischen Gedichtes:

R. M. Werner,
Lyrik und Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890, Kap. VII, Abschnitt A, 496–501 und insbes. S. 502–506: Der Titel; ferner 181 und 307.

Emil Geiger,
Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik, Halle a. Saale 1905.

Heinrich Spiero,
Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Leipzig 1909.

Philipp Witkop,
Die neue deutsche Lyrik, Leipzig 1919–1913, 2 Bde.

Richard Findeis,
Geschichte der deutschen Lyrik, Leipzig 1914.

Emil Ermatinger,
Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Leipzig und Berlin 1921, 2. A. 1925, 3 Bde.

Bernhard Rang,

Die Kunst der Ueberschrift in der Lyrik. Ein historisch-systematischer Versuch über die Gedichtbenennung, ihre Entstehung und ihre Formen seit dem 17. Jhdt. bis zur Romantik, Gießener Philos. Diss. vom 16. II. 1926. Maschinenschrift 4°, 110 Seiten, Auszug Gießen 1925, 8°, 9 Seiten.

Der Titel des lyrischen Gedichtes bei einzelnen deutschen Dichtern.

1. Hölderlin (25—35).

K. Viëtor,
Die Lyrik Hölderlins, Frankfurt 1921 (Deutsche Forschungen, hgg. von Panzer und Petersen, 3).
Emil Lehmann,
Hölderlins Lyrik, Stuttgart 1922.
Friedrich Seebaß,
Hölderlin-Bibliographie, München 1922.

Zitierte Ausgabe:

Fr. Hölderlin,
Sämtliche Werke in 6 Bänden.
Historisch-kritische Ausgabe, unter Mitarbeit von Friedr. Sebaß, besorgt durch Norbert von Hellingrath; fortgesetzt Fr. Seebaß und Ludwig von Pigenot.

1. Bd. München 1913 (I)
2. Bd. Berlin 1923 (II)
3. Bd. Berlin 1923 (III)
4. Bd. Berlin 1923 (IV)
5. Bd. München 1913 (V)
6. Bd. Berlin 1923 (VI)

(Bd. 1 und 5 ursprünglich G. Müller, München, dann in Propyläen-Verlag, Berlin übergegangen, wo die weiteren Bände erschienen sind.)

S. 25 An meinen Bilfinger I, 6 (345)
An Eduard (Bundestreue, An Sinklair) IV, 33—38 (287—291)
Der Rhein IV, 172 (353—357)

S.26 Brod und Wein. An Heinse IV, 119 (321–328)
An Diotima (Komm und siehe . . .) II, 39
An Diotima (Komm und besänftige . . .) II, 38
An den Frühling II, 20
An den Äther II, 23
Der Rhein. An Isaak Sinklair s. hier S. 25
Germanien. IV, 181 (357–359)
Patmos. IV, 190 und 199 (360 und 372)
(vgl. Conrad Wandrey, Hölderlins Patmoshymne.
Deutsche Rundschau 201, 1924, S. 149.
Ludwig von Pigenot, Hölderlin, München 1923, 112.)
Deutscher Gesang IV, 243
Gesang des Deutschen IV, 129
Der Einzige IV, 188, v. 71–72 (328–330)
Patmos IV, 198 v. 225
S.27 Der Neckar III, 59 (501)
Der Main III, 59 (501)
Stuttgart. An Siegfried Schmiedt IV, 114 (319–321)
»o macht es wahr . . .« lc. 118 v. 85
Heidelberg III, 56
Der Archipelagus IV, 88 (314)
Die Muße II, 42
S.28 Der Frieden IV, 136 (333–34)
Die Schlacht III, 11–13 (488–490)
Der Mensch III, 8 (486–488)
Mein Eigentum IV, 11 (276–77)
Das Erinnern I, 16
S.29 Ermunterung IV, 39–45 (291–294)
Dichtermut IV, 39 bezw. IV, 41
Blödigkeit IV, 68 (308)
Andenken IV, 61 (303–306)
Die Dioskuren IV, 33–38 (287–291)
Der gefesselte Strom IV, 56 (299)
Ganymed IV, 69 (308–309)
Täglich Gebet IV (300 zu IV, 57)
S.30 Der blinde Sänger IV, 57 (299–301)
Chiron IV, 65 (306–308)
Tränen IV, 70 (309–310)

Hälfte des Lebens IV, 60 (301–303)
»Hier wie übrigens . . .« ebda 301 f.
Lebensalter IV, 72 (311)
Brot und Wein IV, 119 (321–328)
S. 31 Der Einzige IV, 186 (359–360)
Patmos IV, 190–199 (360–372) vgl. hier S. 26
Germanien IV, 181 (357–359)
Der Rhein IV, 172 (353–357)
Der Ister IV, 220 (375–377)
»Geist eines Stromes . . .« s. V, 272
Die Titanen IV, 225 (378–380)
»dem Vorbild Pindar treu . . .« s. IV, 378
Das Höchste VI, 8–9
Achill II, 46 (484); Variante: Die Verjüngung s. II (485)
Sybille IV, 237 (390)
Tinian IV, 250 (397–398)
Das Nächste Beste IV, 257 (402)
Kolomb IV, 262 (406 f.)
S. 32 Der Cyprier IV (398)
Der Gotthard IV (398)
Luther IV (407)
Die Schlange IV (378)
Die Nymphe IV (379)

(Zur Auffassung Hölderlins als Romantiker: vgl. Bettina von Arnim, Die Günderode 415 ff, zit. VI, 381–387. Rudolf Haym, die romantische Schule. Fritz Strich, Klassik und Romantik pass.)

Unter den Alpen gesungen IV, 54 (297 ff.)
Am Quell der Donau IV, 158 (342–345).

2. Goethe (33—40)

Johann Peter Eckermann,
Gespräche mit Goethe in den letzten Lebensjahren 1823–1832. Leipzig 1836–1848, 3 Tle. in 2 Bdn.
6. A. Leipzig 1885.
8. A. hgg. H. H. Houben, Leipzig 1925.
21. Originalaufl. hg. v. H. H. Houben, Leipzig 1925.
Wilhelm Dilthey,
Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1906.
Waldemar Frhr. von Biedermann,
Goethes Gespräche, 2. A. Leipzig 1909–1911, 5 Bde.
Johann Wolfgang von Goethe,
Goethe über seine Dichtungen.
Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke von Hans Gerhard Gräf.
Frankfurt 1901–1914.
Gottfried Fittbogen,
Die sprachliche und metrische Form der Hymnen Goethes genetisch. Halle a. S. 1909.
Heinr. Viehoff,
Goethes Gedichte erläutert nebst Variantensammlung und Nachlese. Düsseldorf 1847–1853, 3 Bde.
2. A. Stuttgart 1869–70, 2 Bde.
Ewald A. Boucke,
Wort und Bedeutung in Goethes Sprache. Berlin 1901.
Albert Koch,
Von Goethes Verskunst. Essen 1917.
Max Freiherr von Waldberg,
Goethe und das Volkslied. Berlin 1889.

Benützte Ausgaben:

Goethes Werke, hgg. von G. von Loeper, Berlin 1882.
1. 2. 3. Bd. Gedichte (zit. L 1, L 2, L 3).

Goethes West-östlicher Divan,
hgg. von G. von Loeper, Berlin 1872 (zit. DL).

S. 33 An Belinden L 1, 45; ebda. 300 f.
Zuerst Iris II, 240 f (März 1775) mit dem jetzigen Titel »Das Gedicht . . . . (etwa Februar) 1775 entstanden, galt Lili Schönemann. Der Name Belinde (Düntzer, Goethes Leben S. 233), auch in der Widmungsstrophe des Stücks »Erwin und Elenire«, ist dem poetischen Arsenal jener Zeit der Galanterie entnommen . . .«

An Lina L 1, 65; s. ebda. 328 f.
Zuerst Neue Schriften 1800, VII, 8.
Die ursprünglich Angesungene, die genaue Zeit und der Anlaß der Entstehung sind nicht ermittelt.«

S. 34 Christel L 1, 13; ebda. S. 272:
»Erster Druck: April 1776, Wieland's Merkur Bd. 14, S. 3 ohne Überschrift; diese im Berliner Nachdruck 1779 (Himburg IV, 249 und 250). In die Werke erst 1815 aufgenommen«: Cottasche Ausgabe I, 18 und 19. Nach der ursprünglichen Handschrift von 1774 im »Jungen Goethe« III, 163 und 164 mit der Überschrift: Auf Christianen R.
Die Überschrift Christel ist in der Handschrift von 1788 gestrichen und dafür gesetzt: Taumel. Die angesungene Christiane R. ist nicht ermittelt.

An Mignon L 1, 57, a. a. O. 314.

An Werther L 2, 123, a. a. O. 385:
ohne Überschrift: Die Leiden des jungen Werther. Neu Ausgabe, von dem Dichter selbst eingeleitet, 1825, unpaginiert vor dem Alphabet (6 Seiten).
1827 in der Cottaschen Ausgabe III, 21–23 und 1828 in der Oktavausgabe III, 19 und 20. Das Gedicht bildet das erste Stück der »Trilogie der Leidenschaft« L 2, 123–129. Die beiden anderen Teile sind überschrieben: »Elegie« L 2, 124–128 und »Aussöhnung« (128 f.)

An Luna L 1, 31; ebda. 285.
Zuerst überschrieben: »An den Mond« (Leipziger Liederbuch, 1770, 40 f.) dann Werke 1815, I, 49 und Gedichte I, 32.

Gedichtet zu Frankfurt 1768 oder 1769 in der Erinnerung an Käthchen Schönkopf.

An den Mond L 1, 62; ebda. 285.
Erste Fassung in den Briefen an Frau von Stein als Beilage des Briefes vom 19. Januar 1778 (I, 155 und 156). Erster Druck Schriften VIII, 1789, 153 f.

Dem aufgehenden Vollmonde L, 2, 141; vgl. 406 f.
Goethe sandte das Gedicht an Marianne Willemer am 23. Oktober 1828, die sich mit ihrem Gatten in der Schweiz befand und schrieb dazu: »wo die lieben Reisenden am 25. August sich befunden? und ob Sie vielleicht den klaren Vollmond beachtend, des Entfernten gedacht haben.? Beikommendes gibt von seiner Seite das unwidersprechlichste Zeugnis.« Schon 1815 haben die Beiden sich ein ähnliches »Rendezvous im Monde« (Musäus) versprochen, wie das Divangedicht »Vollmondnacht« (DL 162 f.) beweist:

»Euch im Vollmond zu begrüßen,
Habt ihr heilig angelobet.«

S. 35 Der Goldschmiedsgesell L 1, 22 f.; ebda. 279, (vgl. Goldschmieds Töchterlein, Uhlands Volkslieder 665.) Entstand nach Eckermanns Aufzeichnungen am 12. September 1808 in Hof. Zuerst gedruckt Werke I, 1815, 35 f.

Der Musensohn L 1, 16; vgl. 275.
Erster Druck 1800 in den neuen Schriften VII, 6 f.

Mignon L 1, 69; vgl. 352.
Zuerst in Wilhelm Meisters Lehrjahren, 1795 Bd. II, 7 f. Werke I, 1815, 163.

Harfenspieler,

1. Wer sich der Einsamkeit . . . L 2, 118—119; vgl. 382. Zuerst in Wilhelm Meisters Lehrjahren, 1795, I, 348 f. In den Werken II, 1815, 114 zuerst in heutiger Gestalt.
2. An die Türen . . . L 2, 119; vgl. 382. Zuerst in Wilhelm Meisters Lehrjahren 1795, III, 146.
3. Wer nie sein Brot . . . L 2, 119 vgl. 383. Zuerst a. a. O. 1795, I, 346. Wie 1 spätestens 1783.

4. Ihm färbt der Morgensonne Licht . . . L 2, 119; vgl. 383. Zuerst a. a. O. 1795, II, 179. Wohl gleichzeitig mit den vorigen. Bei Loeper zum ersten Mal separat gedruckt.

Philine L 2, 120; vgl. 384.
Zuerst a. a. O. 1795, III, 99–101. Dann Werke II, 1815, 117 f.

Schäfers Klagelied L 1, 54; vgl. 310.
Zuerst Taschenbuch auf 1804, 113 f.

Jägers Abendlied L 1, 62; vgl. 321.
Herders Abschrift ist betitelt: Jägers Nachtlied.
Zuerst gedruckt Merkur Bd. XIII, Jan. 1776, 8 f.
Dann Schriften VIII, 1789, 152 mit der jetzigen Überschrift; seit der Cottaausgabe 1806 ff. auch mit jetzigen Text. Die Rolle des Jägers ist für Goethe Ausdruck der persönlichen Empfindung, nicht Drapierung im Geschmacke des Zeitalters, sondern Anlehnung an das Volkslied; s. lc. 322: »Goethe dichtete nicht aus der Rolle eines Jägers wie wie später aus der eines Schäfers, sondern aus eigener, neuer Lebenserfahrung, die ihn poetisch stimmte und das kurz Vergangne in die Seele zurückrief. Jagd- und Kriegslieder aus der Stube waren für ihn ein Unding«.

Wanderers Nachtlied (»Der du von dem Himmel bist«) L 1, 61, vgl. 318.
Zuerst in J. N. Pfenningers Christlichem Magazin 1780, III, 243, No. XXI, mit Melodie von Ph. Ch. Kayser, überschrieben: Um Friede. Dann Schriften 1789, VIII, 151.

Ein gleiches (»Über allen Gipfeln ist Ruh«) L1 62; vgl. 319.
Zuerst Werke I, 1815, 99. Über die Motivgeschichte s. H. Wentzel, Miscellanea Goethiana 1880, Nr. 3 und Masing, Über ein deutsches Lied, 1872.

Lieder L 1, 7–65.
Vermischte Gedichte L 2, 27–113; vgl. 304: »Die ursprünglichste Rubrik der sämtlichen Gedichte, in dem Goethe seine Lyrik zuerst 1789 (VIII, 97–286) in zwei Sammlungen »Vermischter Gedichte« (Poésies diverses), in Nachahmung der verschiedenen »Sammlungen« der Herderschen *Zerstreuten Blätter* (seit 1785), zusammenstellte und aus innerer

Nötigung den Grundstock derselben auch 1806 (I, 109-216), 1815 (II, 43–108) und Gedichte (II, 31–78) und 1827 (Cottasche Ausgabe letzter Hand, II, 49–114 und Oktavausgabe II, 47–110), beibehielt.«

Sonette L 2, 3–14; vgl. 290:
1815 in der Cottaschen Ausgabe, enthaltend die Sonette 1–15, in den Werken Bd. II, 1–17, in der Einzelausgabe der Gedichte von 1815, II, 1–10; in der Ausgabe letzter Hand und in der Oktavausgabe 2. Bd. S. 1–19, vermehrt durch die Sonette 16 und 17.
Über den näheren Anlaß Goethes, die zunächst abgelehnte Sonettenform zu wählen, vgl. a. a. O. 290 f.

Elegien L 1, 169–208; vgl. a. a. O. 407 und 420 ff.

Mailied: 1: Wie herrlich leuchtet . . . L 1, 46 f. vgl. 301. Zuerst gedruckt Iris II, Januar 1775, 75–77 unter dem Titel *Mayfest* (Der junge Goethe I, 272 f.); 1789 Schriften VIII, 126 f. unter dem Titel *Maylied.* Jedenfalls in Erinnerung an den Pfingstmontag, den 20. Mai, den Goethe zu Sessenheim verbrachte. (Der junge Goethe I, 252, No. 14).

Mailied 2: Zwischen Weizen und Korn . . . L 1, 51; vgl. 307: Zuerst gedruckt Werke I, 1815, 81.

Wanderers Sturmlied. L 2, 56; vgl. 319.
Zuerst gedruckt Werke II, 1815, 63–67. Anlaß wohl in der Darmstädter Zeit vor dem Weggang nach Wetzlar.

Mahomets Gesang L 2, 46; vgl. 313.
Zuerst 1773 im Göttinger Musenalmanach für das Jahr 1774, 49–53 u. d. Titel *Gesang,* unterzeichnet E. O., in der Form eines Zwiegesangs; dann unter dem jetzigen Titel 1789, VIII, 183–186. Sollte ursprünglich einen Dialog darstellen zwischen Ali und Fatema in dem 1772/73 geplanten Drama Mahomet (vgl. Dichtung und Wahrheit, 14. Buch, am Ende). April 1773 an Boie gesandt zum Druck im Göttinger Almanach.

Gesang der Geister über den Wassern L 2, 48; lc. 314 f.
Zuerst gedruckt 1789. Entstanden am 9. oder 10. Okt. 1779 vor dem Staubbache bei Lauterbrunn (Briefe an Frau von Stein ed. Fielitz I, 188–191).

S. 36 Dornburg, September 1828: L 2, 141; vgl. 407: zuerst gedruckt 1833 in den nachgelassenen Werken, VII, 68. Muß am 7. oder 8. September 1828 entstanden sein (vgl. Briefe an Zelter, Briefe V, 106–115, No. 616).

Auf dem See L 1, 49; vgl. 305.
Zuerst gedruckt 1789, VIII, 144 f.
Herders Abschrift führt den Titel: Auf dem Zürcher See 1775 (s. Suphan, Ztschr. f. d. Philol. 1876, S. 214 und Der junge Goethe III, 182). Am Donnerstag dem 15. Juni befuhr Goethe den See von Zürich nach Richterschwyl in Gesellschaft des jungen Frankfurter Theologen Passavant (Dichtung und Wahrheit, 18. Buch).

Vom Berge L 1, 50; vgl. 306.
Zuerst gedruckt hinter dem vorigen VIII, 145.
Laut Reisebuch am selben Tage, nachmittags, auf der Fußwanderung von Richterschwyl nach Einsiedeln entstanden.

Am Fluße L 1, 40; vgl. 294.
Zuerst in Schillers Musenalmanach auf 1799, S. 231, gez. »Justus Amman«, in den Werken I, 34 seit 1806. Wohl aus der Zeit des Leipziger Liederbuches.

Mit einem gemalten Band L 1, 47; vgl. 302.
Zuerst Januar 1775 in der »Iris«, II, 73 f. betitelt: *Lied das ein selbstgemahltes Band begleitete.* 1789, Schriften VIII, 128 u. d. Titel: *Mit einem gemahlten Band.* Wohl aus dem Frühling 1771; im 11. Buch von Dichtung und Wahrheit erwähnt.

Mit einem goldnen Halskettchen L 1, 48; vgl. 303. Zuerst August 1775, Iris IV, 148 f. u. d. Titel: *Mit einem goldnen Halskettchen überschickt.* Seit 1789 (Schriften VIII, 129) in jetziger Fassung.

An ein goldnes Herz, das er am Halse trug. L 1, 60; vgl. 317. Zuerst 1789, Schr. VIII, 150. Ein Goldherz hatte Goethe von Lili Schönemann geschenkt bekommen. Nach der Darstellung im 19. Buch von Dichtung und Wahrheit etwa in den Sommer 1775 (23. Juni) zu setzen.

Nachgefühl L 1, 38; vgl. 291.

Zuerst u. d. Titel *Erinnerung* 1798 in Schillers Musenalmanach S. 223. Seit 1800 (Neue Schriften VII, 15) unter der jetzigen Überschrift. Nach Eckermanns Chronologie wäre das Gedicht zugleich mit »Abschied« am 24. Mai 1797 entstanden.

Herbstgefühl L 1, 52; vgl. 309.

Zuerst Sept. 1775, Iris IV, 249. Ende Aug. 1775 zu Offenbach gedichtet. Bezieht sich auf den »Herbst der Liebe« zu Lili Schönemann, nicht aber auf Bettina Brentano, wie diese glauben machen möchte.

Trost in Tränen L 1, 54; vgl. 311.

Zuerst im Taschenbuch auf 1804, 115 f.

Bereits am 23. Sept. 1803 von Zelter komponiert. Vielleicht angeregt von »Eyn Lyebes-Reygen zwischen A. und B.« aus Nicolais Feynem kleynem Almanach, 2. Jahrg. 1778, No. 8, S. 36 ff. Entstanden 1801 oder 1802.

Wonne der Wehmut. L 1, 61; vgl. 318.

Zuerst Schriften VIII, 1789, 151: vgl. »Willkommen und Abschied« v. 28, 1. Lesart: »O welche Wonne, welcher Schmerz!« Das Oxymoron von den Engländern (joy of grief) übernommen, vgl. auch das italienische dulcamara, das seit Petrarca die Renaissancelyrik beherrscht und Klopstocks Umwertung des Werkes *Wonne*.

Neue Liebe, neues Leben L 1, 45; vgl. 299.

Zuerst Iris II, März 1775, 242 f.

Nach dem 17. Buch von Dichtung und Wahrheit aus der neuen Liebe zu Lili Schönemann im Winter 1775 entstanden. Die Handschrift wurde an Merck gesandt.

Rastlose Liebe L 1, 53; vgl. 309.

Zuerst Schriften VIII, 1789, 147 f.

Entstanden am 6. Mai 1776 zu Ilmenau.

S. 37 Meeresstille L 1, 42;

Glückliche Fahrt L 1, 43; vgl. 297.

Zuerst Schillers Musenalmanach auf 1796, S. 83.

Nähe des Geliebten L 1, 39; vgl. 291.
Zuerst im Arienbuch der Claudine von Villabella, Mai 1795, dann Schillers Musenalmanach auf 1796, S. 5.

Gegenwart L 1, 39; vgl. 293.
Zuerst Werke I, 1815, 59 und Gedichte I, 39.

Gefunden L 1, 17; vgl. 276.
Zuerst Werke I, 1815, 26.
Behandelt die erste Begegnung Goethes mit Christiane Vulpius im Park zu Weimar.

Gleich und Gleich L 1, 17; vgl. 276.
Zuerst Werke I, 1815, 27.

S. 38 Westöstlicher Divan.
D L XV: »Die unter der Bezeichnung Westöstlicher Divan zusammengefaßten Gedichte erschienen vereinigt zuerst im Jahre 1819, als Goethe bereits das siebzigste Lebensjahr erreicht hatte. Ihre Entstehung fällt in die fünf vorhergegangenen Jahre. Jedoch ist ein großer Teil der nachträglich den Ausgaben des *Divan* von 1827 und 1837 hinzugefügten Gedichte, welche sich im Ganzen auf einige 70 Nummern belaufen, erst in den zwanziger Jahren entstanden, Zusätze, welche mit Ausnahme der Paradieses-Gedichte (XII, 1 und 4–7) nicht von Belang und zum Teil dem Charakter der Sammlung fremd sind. Dieser beruht wesentlich auf den Gedichten der Jahre 1814 und 1815«.

Das arabisch persische Wort dîvân, das ursprünglich Ratsversammlung bedeutet, wurde schon früh in Europa bekannt, zum mindesten aber seit des Adam Olearius Newer Persianischer Reisebeschreibung 1647. Divan bedeutet weiterhin den Raum, in dem die Versammlung stattfindet, dann das Ruhebett, auf dem sich die Versammlung niederläßt und endlich in übertragenem Sinn die Sammlung der sämtlichen Schriften eines Autors, besonders wenn es sich um Gedichte handelt. Die ältesten Divane stammen schon von vorislamischen Dichtern. Durch Joseph von Hammer-Purgstall wurde Goethe mit dieser orientalischen Wunderwelt betraut. Loeper bemerkt darüber (D L XXVIII): »Der warme Hauch des Orient war es, der diese Blüten in sol-

(38) cher Fülle und Schönheit hervortrieb und Goethe eine zweite Jugend schenkte. Mit Hafis Augen sah der Dichter die Welt in neuem Lichte und nur weil und soweit poetische Motive des deutschen Lebens, in welchem er sich bewegte, ihn an verwandte des orientalischen Lebens erinnerten, stimmten sie ihn zum poetischen Schaffen. Die Gedichte sind ganz aus dem Gedanken an den Orient herausgewachsen; sie wären ohne ihn nicht entstanden. Der *Divan* ist deshalb nicht westlich, nicht östlich, sondern *west-östlich.* Selbstverständlich soll damit nicht eine unmögliche Richtung der Windrose, sondern die Kombination zweier *Länder* bezeichnet werden; es ist nur ein weiterer Ausdruck für deutsch-persisch«.
Vgl. Joseph Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens, Wien 1818
und A. Schlossar, Vier Jahrhunderte deutschen Kulturlebens in Steiermark, Graz 1908
bes. Brief Rückerts an Hammer vom 12. Dez. 1819, ebda 158 f.
Neuerdings vgl. Konrad Burdach, Die älteste Gestalt des westöstlichen Divan. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1904, 858 ff.

Uschk Nameh: Buch der Liebe DL 43–56
Fetwa DL 32 und Anm. 3: Fetwa heißt noch heute die *Sentenz,* der Richterspruch und noch heute schließen die Fetwa mit der Bitte um Vergebung der Sünden.

Rendsch Nameh: Buch des Unmuts, DL 77–93
Hegire: DL 3–6; vgl. 4, Anm. 1: »Hedschra« (franz. hégire) heißt die *Flucht* (exodus); Mit der Flucht Mohameds aus Mekka (15. Juli 622 n. Chr.) beginnt die Zeitrechnung der islamischen Völker. (Diez: Denkwürdigkeiten II, 390 ff.) Goethe setzt die Überschrift in einem doppelten Sinn: Der Dichter flüchtet sich in das Morgenland und beginnt damit eine neue Zeitrechnung, eine glücklichere Epoche.

Gingo Biloba (11. Gedicht im Buch Suleika) DL 128 und Anm. 11.
Nach dem Tagebuch des Sulpiz Boisserée (I, 279) sandte Goethe am 15. September 1815 ein Blatt des zweilappigen

(38) Gingkobaumes als *Symbol der Freundschaft* an Suleika. Der Gingkobaum (Salisburia biloba) ist in Japan einheimisch. Er zeichnet sich durch seine lederigen, breiten, zweilappigen Blätter aus, deren Äderung radial von der Blattbasis verläuft. Er stellt einen Sonderfall in der Botanik dar.

Liebliches (Buch des Sängers Nr. 10) DL 16.
Im Gegenwärtigen Vergangnes (ebda Nr. 12) DL 18; ebda Anm. 12: Am Abend des 26. Juli 1814 zu Fulda entstanden oder doch niedergeschrieben. Denn das Gedicht gibt die Empfindungen wieder, die *Eisenach* im Dichter auf der Durchreise des Morgens erweckt hatte: die Erinnerung an die früheste Weimarische Zeit in welcher die *Wartburg,* das *Ritterschloß* der ersten Strophe seinen Lieblingsaufenthalt bildete, und an die im Eisenachischen veranstalteten Jagden (2. Strophe). Wie dem Dichter *hier* das *Gegenwärtige* mit dem *Vergangenen* verschmolz, so auch am Tage vorher zu *Erfurt,* welches andere Erinnerungen geweckt hatte; diese sind niedergelegt in dem Gedicht IV, 19 (Buch der Betrachtungen): »Sollt einmal durch Erfurt fahren . . .«, welches in der Schlußstrophe den Gedanken der Überschrift unseres Gedichtes enthält:

». . . Und so wollen wir
uns der *Gegenwart* erfreuen,
Das *Vergangne mitgenießen.*«

Schon vorher in dem dritten Bande von *Dichtung und Wahrheit* (Buch 14) hatte Goethe bei der Schilderung seiner Lahn- und Rheinreise die Eigentümlichkeit jener Empfindungsweise hervorgehoben: »die Empfindung der *Vergangenheit und Gegenwart in Eins.* — Sie ist in vielen meiner größeren und kleineren Arbeiten ausgedrückt und wirkt im *Gedicht* immer wohltätig.«

Die sich in den Jahrgängen ihrer Bestände immer erneuernden *Wälder* werden dem alternden Dichter zum Bilde, der sich aus ihrem Schoße stets verjüngenden *Menschheit,* und in dieser Betrachtung findet der Dichter auch sein *Alter* genußreich (Str. 3: »Nun in *aller* Lebensreichen . . .«)

(38) Geheimstes (Buch der Liebe Nr. 18), D L 56, vgl. Anm. 18: »Eins der dunkelsten Gedichte des Divan.« Sollte die besungene Geliebte die *Wahrheit* bedeuten, in deren Abwesenheit wir dem Scheine kosen?

Offenbar Geheimnis (Buch Hafis Nr. 9) D L, 38; vergl. Anm. 9.

Entstanden zu Jena am 10. Dez. 1814.

Das Oxymoron der Überschrift, nach dem Titel eines spanischen Theaterstücks (wonach auch Gotters »öffentlich Geheimnis«), gehört zu einer der meist gebrauchten Wendungen Goethes, s. z. B. Werke I, 147 (Geheimnisvoll offenbar), II, 230 (öffentlich Geheimnis), XIII, 177 (offenbar Geheimnis) . . .«

Höheres und Höchstes (Buch des Paradieses Nr. 9) L D 218; vgl. Anm. 9.

Goethe gibt in seinen *Noten* zu dem *Buch des Paradieses* (Abschnitt: *Künftiger Divan*) die Erklärung: »ein *verklärtes Alltägliche* verleiht uns Flügel, zum *Höheren* und *Höchsten* zu gelangen . . .«

Selige Sehnsucht (Buch des Sängers Nr. 18) L D 26, und Anm. 18.

Datiert W. B. (= Wiesbaden) den 31. Juli 1814 (MS), bereits 1816 gedruckt als *Vollendung,* letztes der im Damen-Taschenbuch auf das Jahr 1817 mitgeteilten zwölf Gedichte. In der Handschrift ist es überschrieben: Buch Sad. Gasele 1. Die erste Gasele dieses Buches in Hafis Divan bildet in der Tat die Grundlage unseres Gedichtes.

Unbegrenzt (Buch Hafis Nr. 6) L D 35; vgl. Anm. 6. Zuerst Damentaschenbuch 1817 (S. VIII) als Nr. V gedruckt u. d. Titel »Hafis«.

Höheres und Höchstes vgl. oben.

S. 39 Mahomets Gesang L 2, 46; vgl. 313; s. hier S. 35

Prometheus L 2, 62; vgl. 326.

Zuerst gedruckt 1785 bei F. H. Jacobi: Über die Lehre des Spinoza, in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn; auf einem unpaginierten Blatt zwischen Seite 48 und 49; dann 1789 in Schriften VIII, 207–209 mit jetziger Überschrift.

(39) Das Drama Prometheus, das 1773 entstand, ist handschriftlich vorhanden und schließt mit dem zweiten Akt. Das Gedicht, das nach Fr. Th. Vischers Wort »die Prometheische Stimmung entwickelter und zusammengefaßter« enthält ist wohl in den Spätherbst 1774 zu setzen. (Beilage des Briefes an Merck vom 4. Dez. 1774). Jacobi erklärte das Gedicht nicht allein für gelungen, sondern auch den Standpunkt desselben für seinen eigenen. Um so bitterer lauteten Mendelssohns Äußerungen (s. M. Mendelssohn, An die Freunde Lessings 1786, S. 16, 17 und 25), so daß Hamann verwundert fragte: »Kommt Ihnen der Prometheus auch so kläglich vor wie dem jüdischen Kunstrichter?« (WW VII, 308).

Gesang der Geister über den Wassern L 2, 48 vgl. 314 s. hier S. 35.

Grenzen der Menschheit L 2, 65; vgl. 329.
Zuerst Schriften VIII, 1789, 212–214 mit demselben Titel. Von Herder im Sept. 1781 abgeschrieben. (vgl. Suphan lc.)

Das Göttliche L 2, 66; vgl. 331.
Zuerst 1785 in F. H. Jacobis bei Prometheus angeführten Schrift (auf den unpaginierten Blättern 2 und 3); dann 1786 am 18. März in den Berliner Ephemeriden der Literatur und des Theaters S. 161 u. d. Titel *Der Mensch,* in beiden Fällen mit Goethes Unterschrift. Dann 1789, Schriften VIII, 215–218, mit der jetzigen Überschrift.

Weltseele L 2, 238; vgl. 516.
Zuerst gedruckt 1803 im Taschenbuch auf 1804, S. 104–106 u. d. Titel *Weltschöpfung.* Werke 1806, I, 59 und 60 mit dem jetzigen Titel. Seit 1800 hatte sich der Dichter mit Schellings naturphilosophen Schriften beschäftigt. Schellings Buch von der Weltseele erschien 1798. Man vgl. Goethes Brief an Schelling vom 27. Sept. 1800 (Strehlke, Goethes Briefe II, 144).

Urworte. Orphisch. L 2, 248; vgl. 533.
Zuerst 1820: Zur Morphologie I, 2, 91–99 nur mit griechischen Strophenüberschriften; dann in Kunst und Alter-

(39) tum II, 3, S. 66–78 in dem prosaischen Aufsatz »Urworte. Orphisch« eingeschaltet mit griechischen und deutschen Strophenüberschriften. Dieser Aufsatz findet sich seit 1840 im 3. Bd. der Cottaschen Ausgaben.

Goethe an Knebel (9. Okt. 1817): »Durch Hermann, Creuzer, Zoega und Welcker bin in die griechische Mythologie, ja bis in die *orphischen Finsternisse* geraten.«

3. Brentano (41—42)

Kurt Schubert,
Clemens Brentanos weltliche Lyrik, Breslau 1910.
Hans Jaeger,
Clemens Brentanos Frühlyrik.
Chronologie und Entwicklung.
(Deutsche Forschungen Bd. 16) Frankfurt a. M. 1926.
Otto Mallon,
Brentano-Bibliographie, Berlin 1926.

Benützt wurden die Ausgaben:

Gesammelte Schriften. Hrsg. von Christian Brentano.
Frankfurt a. M. 1852—55.
1. Bd. Geistliche Lieder (zit. B 1)
2. Bd. Weltliche Lieder (zit. B 2)

Gesammelte Werke. Hrsg. von Heinz Amelang und Karl Viëtor
Frankfurt a. M. 1923.
1. Bd. Gedichte. Erzählungen. Kleine Schriften (zit. B)

S. 41 Liebe B 1, 89—282.
Bilder B 1, 283—468.
Säusle liebe Myrte! B 2, 441.
Sprich aus der Ferne! B 2, 293.
Als mir dein Lied erklang! B 2, 178.
Süßer Trost in heißen Stunden! B 2, 252.
O Mutter, halte dein Kindlein warm. B 1, 444.
Treulieb, Treulieb ist verloren. B 2, 151.
Einsam will ich untergehn (25. Aug. 1817) B 2, 201.
O lieb Mädel, wie schlecht bist du! B 2, 161.
Die Rose blüht! B 2, 180.
Der Traum der Wüste. B 2, 194.
S. 42 Das Abendlied B 144
[Dasselbe: Der Abend B 1, 459]
Scheidelied B 2, 134.

(42) Weihelied zum Ziel und Ende B 1, 26
[Dasselbe B 161 mit dem Zusatz: Nach einem Gedicht von Luise Hensel]
Schwanenlied B 1, 448.
Der Spinnerin Lied B 2, 176.
Der Schiffer und die Sirene B 2, 257.
Der Jäger an den Hirten B 73
[B 2, 385 überschrieben: Jäger und Hirt]
Des toten Bräutigams Lied B 2, 370.

4. Uhland (43—45)

Hermann Schneider, Uhland s. o.

Hermann Schneider,
Uhlands Gedichte und das deutsche Mittelalter. Berlin 1920.

Hans Haag, Ludwig Uhland.
Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes. Stuttgart 1907.

Eugen Nägele, Beiträge zu Uhland;
Uhlands Jugenddichtung. Tübingen 1893.

Benützte Ausgabe:
Ludwig Uhland, Gedichte.
Vollständige kritische Ausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses besorgt von Erich Schmidt und Julius Hartmann. Stuttgart 1898. 2 Bde.
1. Bd. Text (zit. I)
2. Bd. Kritischer Apparat (zit. II).

S. 43 Schäfers Sonntagslied I, 16; II, 26.
Gesang der Nonnen I, 16 [in H^5 (s. II, 7) betitelt: Der Nonnen Chorgesang. vgl. II, 26 und II, 11 f. Anm.]
Des Hirten Winterlied I, 27; II, 30
Z. 5 v. u. ». . . ist nur aus dem Titel zu entnehmen, aus welcher Rolle heraus der Dichter singt« s. Hermann Schneider, Uhland, S. 22: »Daß solche Einfachheit aber auf die Dauer zur Eintönigkeit führen müsse, hat Uhland selbst eingesehen und so seinen Stimmungsbildern eine eigene Würze zu verleihen gesucht, die wieder sehr charakteristisch ist für seine Scheu, mit voller Individualität hervorzutreten. Er hüllt sich in Masken. Nicht er ist es, der vom hohen Turm aus das schlafende Land überblickt, sondern ein alter König, nicht er feiert die Gottesnatur am stillen Sonntag, sondern ein frommer Schäfer, nicht er blickt vom Berggipfel in die Weite, sondern der Hirtenknabe. Bei seiner

(43) geringen Phantasie will und kann er sich nicht länger in die Lage all dieser Menschen hineindenken, und so ist vielfach nur dem Titel (Gesang der Jünglinge, der Nonnen usw.) zu entnehmen, aus welcher Rolle heraus er singt.« Die Kapelle I, 11; II, 25.

S.44 Z. 7 v. o. »objektive Themen« s. unten Mörike S. 52: »Dinggedicht« und den Exkurs hierzu.
Die Malve I, 44; II, 37; vgl. dazu
Die Lerchen I, 40; II, 35 f.
Die theure Stelle I, 108; II, 58.
Der Wald I, 109; II, 58.
Der Blumenstrauß I, 110; II, 58.
Auf eine Tänzerin (Maria Taglioni) I, 33; II, 34.
Auf ein Kind (die kleine Rosa Maria Kerner, vgl. Kerners Briefwechsel I, 393) I, 11; II, 24.
An Kerner I, 103; II, 56.
Der Ungenannten I, 31; II, 33.

»Kleiner Reiseroman«: Im »Deutschen Dichterwald« von Justinus Kerner, Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, Ludwig Uhland und anderen. Tübingen 1813, 27–34.
Daraus: Lebewohl I, 46; II, 37.
Scheiden und Meiden ebda.
In der Ferne I, 47; II, 37.
S.45 Morgenlied I, 47; II, 37.
Nachtreise I, 48; II, 37.
Winterreise ebda.
Abreise I, 49; II, 37.
Einkehr I, 49; II, 38.
Heimkehr I, 50; II, 38.

»Frühlingslieder« als Gruppenbezeichnung:
Zuerst in: Gedichte von Ludwig Uhland, Stuttgart und Tübingen 1815; vgl. II, 14.
Frühlingsahnung I, 29; II, 30.
Frühlingsglaube I, 29; II, 31
(im Tübinger Sammelband h noch ohne Überschrift auf Quartblatt).
Frühlingsruhe I, 29; II, 31.

(45) Frühlingsfeier I, 30; II, 31 f.
Lob des Frühling I, 30; II, 32.
Frühlingstrost I, 30; II, 32 f.
Künftiger Frühling I, 30; II, 33
[in: Gedichte 4. A. 1829 – 7. A. 1833 noch betitelt: Der große Frühling.]

»das satirische Frühlingslied«:
Frühlingslied des Recensenten I, 31; II, 33; im Deutschen Dichterwald (1813) noch »Frühlingskritik« mit der Unterschrift: Spindelmann, der Recensent.
Frühlingsglaube (s. II, 31) in H^3 Frühlingstrost, im D. Dichterwald: Frühlingshoffnung.
Frühlingsruhe: im D. Dichterwald: Maienwolken, handschriftlich noch: Frühlingsweihe.
Frühlingstrost (s. II, 32 f.) ursprünglich ohne Überschrift; dann Gedichte 1833, 254: Maifrage; seit der 8. Auflage der Gedichte (1834), S. 51 Frühlingstrost.
Künftiger Frühling vgl. oben.

5. Eichendorff (46—48)

Karl Freiherr von Eichendorff,
Ein Jahrhundert Eichendorff-Literatur, Regensburg 1924.
Josef Nadler,
Eichendorffs Lyrik, ihre Technik und ihre Geschichte. (Prager Deutsche Studien X. Heft) Prag 1908.
Helene Stigeler,
Die stofflichen Elemente der Lyrik des Freiherrn Josef von Eichendorff. Diss. Bern 1910.
Franz Faßbinder,
Eichendorffs Lyrik. Eine Studie zur Analyse ihrer Stoff- und Motivkreise. Köln 1911.
Hilda Schulhoff,
Die Textgeschichte von Eichendorffs Gedichten. Ztschr. f. deutsche Philologie. 47. Bd., 1916, 23 ff.

Benützte Ausgabe:
Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, hersg. von Wilh. Kosch.
1. und 2. Bd.: Gedichte,
herausgegeben von Hilda Schulhoff und August Sauer. Regensburg [1923] (zit. 1 und 2).

S. 46 Nachts 1, 8, vgl. 2, 642.
Bildete ursprünglich den ersten Teil eines Zyklus »Nachtbilder«. In der Gedichtausgabe von 1837 überschrieben »Nachtwanderer«; seit 1841 unter dem jetzigen Titel.
Die Nacht 1, 38; 2, 655.
Nacht 1, 232; 2, 726.
In der Nacht 1, 354; 2, 762.
Stimmen der Nacht 1, 385; vgl. 2, 769: »In H^4, Bl. 20 b unter dem Titel »Nachts auf den Bergen«.
In der Fremde 1, 31; 2, 652.

(46) Schöne Fremde 1, 41; 2, 655: von Theodor Storm in seinen Erinnerungen an Eichendorff erwähnt unter dem Titel: Es rauschen die Wipfel und schauern (s. Eichendorff-Kalender 1918, S. 91).
Liebe in der Fremde 1, 42; 2, 655 f.
[Den gleichen Titel trägt ein Gedicht von Gustav Schwab, das im »Deutschen Dichterwald« (1813), 46, gedruckt erschien.]

Im Abendrot 1, 303; 2, 745.
Bei einer Linde 1, 274; 2, 736.
Der stille Grund 1, 425; 2, 782.
Der alte Garten 1, 433; 2, 785.

S.47 Der frohe Wandersmann 1, 5; 2, 640 f.
Der Gärtner 1, 238; 2, 728. Sehr ähnlich ist J. M. Millers Gedicht »Der Gärtner« aus dem »Sigwart«. S. auch Gedichte 1783 (Kürschners D. N. L. 50, II, 267.
Der Schiffer 1, 360; 2, 764.
Der Jäger 1, 244; 2, 731: Erste Niederschrift: »Frühlings-Trost der Liebe o. der »Frühlings-Liedchen« H^1, Bl. 56a (vor 1817).
Die Kleine 1, 250; 2, 731.
Die Braut 1, 256; 2, 733.
Elfe 1, 216; 2, 723.
Die Lerche 1, 218; 2, 724.
Nachtigall 1, 219; 2, 724.
Die Sperlinge 1, 224; 2, 725.
Die Nachtblume 1, 261; 2, 734.

Der Soldat 1, 361; 2, 764.
Der Pilger 1, 368; 2, 766; man beachte den auffallenden Anklang an das auch rhythmisch übereinstimmende Gedicht »Der Liedsprecher« (1822, V, 39 f.). Vgl. auch die Anmerkung 2, 715.

(47) Der Pilot 1, 371; 2, 766.
Der Schiffer 1, 360; 2, 764.

S.48 Schöne Fremde 1, 41 s. oben.
Trauriger Winter 1, 266; 2, 735
Zuerst gedruckt 1837 als »Jugendandacht«. Handschriftlich H^2 Bl. 18 a.
Frühlingsgruß 1, 214; 2, 723, ebda. Hinweis auf »Abendlandschaft« als Gegenstück.
Frühlingsnacht 1, 281; 2, 739.
Frühlingsnetz 1, 235; 2, 727.
Dichterfrühling 1, 86; 2, 668
[außerdem vielleicht noch zu nennen:
Frühlingsklage 1, 122; 2, 687.
Frühlingsmarsch 1, 217; 2, 723.
Trauriger Frühling 1, 267; 2, 735].

Frische Fahrt 1, 3; 2, 639.
Diesem Einleitungsgedicht mit dem Motiv »Eintritt in die Welt« steht am Schluß der Abteilung »Letzte Heimkehr« (1, 58) symmetrisch gegenüber. Diese Umrahmung durch zwei korrespondierende Gedichte ist fast in allen Abteilungen zu beobachten. Besonders deutlich ist dies in der Abteilung »Frühling und Liebe« (»Anklänge« 1, 209 — »Nachklänge« 1, 304), oder »Geistliche Gedichte« (»Götterdämmerung« 1, 333 — »Durch!« 1, 404) — hier durch wörtliche Anklänge. S. Anm. zu »Götterdämmerung« 2, 754. Zum Titel *Frische Fahrt* vergl. »In C. S. Stammbuch (1, 185), V. 18:

»*Frische Fahrt* durchs Leben wild . . .« ferner

»Berliner Tafel« 1, 105, V. 29 f.:

»*Frische Fahrt*« denn, nah und fern
Allen mutgen Seglern . . .«

Auch in der Übersetzung von Calderons »Das Schiff des Kaufmanns«, Sämtl. Werke 2. A. 1864, 5. Bd. 295:

»Meerwärts lenke nun vom Lande.
Frische Fahrt ist nun vonnöten!«

(48) Allgemeines Wandern 1, 4; 2, 640
[vgl. auch: Der wandernde Musikant 1, 9; 2, 643 f.
Der wandernde Student 1, 15; 2, 646
Wanderlied der Prager Studenten 1, 53; 2, 659 f.
Wandersprüche 1, 47; 2, 657 f.
Wandernder Dichter 1, 49; 2, 658]

Klang um Klang 1, 279; 2, 738
Leid und Lust 1, 284; 2, 739
Trinken und Singen 1, 103; 2, 675 ff.
Ursprünglich betitelt »In die Höh.«

Abschied 1, 33; 2, 653 f.
Das Gedicht entstand vor Eichendorffs Abreise nach Wien, Oktober 1810 (vgl. Sämtl. Werke, 2. A. 1864, I, 49). Es ist der Abschied von der Heimat. Darauf deutet vor allem der Titel der handschriftlichen Fassung »An den Hasengarten«.
Der Hasengarten war ein waldartiges Anhängsel des Lubowitzer Schloßparkes. — Der Titel macht im Verlauf der Jahre Wandlungen durch, die Eichendorffs Bestreben zeigen, in späteren Bearbeitungen Persönliches oder Lokales zu verwischen. 1810: An den Hasengarten — 1826: Im Walde bei L[ubowitz] — 1826: Im Walde der Heimat — 1837 (Gedichte): Abschied. Das Gedicht ist dann in dem Roman »Ahnung und Gegenwart« eingefügt worden; Kosch-Ausgabe III, 117.

Heimweh 1, 109; 2, 682 f.
Am Schluß des handschriftlichen Entwurfs (H^3, Bl. 14b unter dem Titel: Vielleicht. An meinen Bruder) steht die Bemerkung: S. das andre unfertige Lied: »Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?« — Es ist das nach dem Tode des Dichters unter dem Titel »Die Heimat. Meinem Bruder 1819« in Schads Deutschem Musen-Almanach 1859 (später Sämtl. W. 2. A. 1864, 317) veröffentlichte Gedicht.

Der irre Spielmann 1, 57; 2, 660.

Letzte Heimkehr 1, 58; 2, 660.

6. Mörike (49—55)

Harry Maync, Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten. Stuttgart und Berlin 1902; 3. und 4. verm. A. ebd. 1927.

Dazu Ausgabe von Harry Maync, Meyers Klassikerausgaben, 3 Bde. 1909, 2. A. 1914.

Karl Fischer, Mörike 1901.

Karl Fischer, Ed. Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen, Berlin 1903 (zit. F S).

R. Krauß und Karl Fischer, Ed. Mörikes Briefe I, Berlin 1903; II ebd. 1904 (zit. K B I und K B II).

Briefwechsel zwischen Moritz von Schwind und Eduard Mörike. Mitgeteilt von J. Baechtold, Leipzig 1890.

Daniel Friedrich Heilmann, Mörikes Lyrik und das Volkslied, Berlin 1913.

Albert Fischli, Über Klangmittel im Vers-Innern, aufgezeigt an der Lyrik Eduard Mörikes, Bern 1920.

Kurt Oppert, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgedichte. 4. Jhrg., 1926, Heft 4, 747—783.

Benütztzte Ausgabe:
Eduard Mörike, Gedichte.
Kuntwart-Ausgabe [hgg. von Karl Fischer]
München s. a. (1919) 2. Bde. (zit. K 1, K 2).

Außerdem: Sämtliche Werke in 6 Bden., Kunstwart-Ausgabe, München 1906.

S. 49 Schön-Rohtraut: Moritz von Schwind illustrierte nicht nur die »Historie von der schönen Lau«, sondern entwarf auch Zeichnungen zu »Lucie Gelmeroth«, »Der Bauer und sein Sohn« und »Schön-Rohtraut«; vgl. K B II, 330.
Gesang Weylas K 1, 73.

S. 50 Peregrina 1–5, K 1, 99; vgl. ebda. 260: »In der ältesten [Fassung] fehlt Nr. 5 und die Lieder 1–4 tragen die Überschriften: Agnes die Nonne, Agnesens Hochzeit, Abschied an Agnes, Nachklang an Agnes. Im Nolten fehlt dagegen Nr. 4, 2 steht an 1., 1 an 2. Stelle, hier mit den Überschriften: »Die Hochzeit, Warnung, Scheiden von ihr, Und wieder«. (auch »Verzweifelte Liebe« benannt). Über Peregrina (= Pilgerin) und deren Urbild s. K B 2, 62 Anm. 1; K. Fischer, Mörike, 51 ff.; K. Fischer, »Ed. Mörikes Peregrina und ihr Urbild«, Frankfurter Zeitung, 5. 2. 1902, Nr. 56.

Agnes K 1, 48; vgl. ebda. 257: »von Mörike Das Refrainliedchen genannt«; vgl. K B 1, 202 f.

Josephine K 1, 36; vgl. ebda. 257: »spielt in der Kirche zu Scheer a. Donau«; vgl. F S, 63.

Margareta K 1, 171; vgl. 266: »Auf Gretchen von Speeth, Mörikes spätere Frau, gehen »Auf den Tod eines Vogels (K 1, 171), »Margarete« (!), am 8. 8. 1845 gedichtet und »Aus der Ferne« (K 1, 172), am 7. 12. 1846 an Hartlaub . . . gesandt.«

Erstes Liebeslied eines Mädchens K 1, 25; vgl. 256. Siehe Mörikes Briefe (K B 1, 86); K. Fischer, in F S 65 f und Anm. 2, sowie in Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung 1901, Nr. 42.

Der Gärtner K 1, 45.

Der Jäger K 1, 11.

Jägerlied K 1, 13; s. 255: Dies Motiv kam dem Dichter in den Sinn, als er beim Anblick einer Vogelspur im Schnee von seiner Braut einen Brief erhielt; s. K. Fischer, Mörike, 131 f.

Rat einer Alten K 1, 9; vgl. 255.

Das verlassene Mägdlein K 1, 48; vgl. 257.

S. 51 Suschens Vogel K 1, 22; vgl. 256, s. auch K B I, 260 und Kurzens Antwort 42; ferner F S, S. 67.

An Klärchen K 1, 170; vgl. 266: zuerst »An Elise« (Klärchens Pseudonym) überschrieben; s. F S. 64.

(51) An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang K 1, 1; vgl. 254: Das Gedicht, als Dichterweihe, steht passend am Anfang der Sammlung; vgl. F S 77 f. K B 1, 271.

Gesang zu zweien in der Nacht K 1, 40; vgl. 257: »Nachts« hat nur Strophe 1 und 3 und ist ohne dialogische Einteilung. Die älteste Fassung findet sich in dem Dramolett »Spillner«, das im 3. Band der Kunstwart-Ausgabe steht.

Um Mitternacht K 1, 103; vgl. 262.

S. 52 In der Frühe K 1, 23.
Im Frühling K 1, 24; vgl. 256.
Auf einer Wanderung K 1, 105; vgl. 262.
Auf der Reise K 1, 38.
Fußreise K 1, 26; vgl. 256.

»Dinggedicht«

vgl. K. Oppert in der »Deutschen Vierteljahrtsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 4. Jhrg. 1926, 748 f.: »Nun bildet sich, während das *werdende* Gedicht mit seiner *subjektiven, echt lyrischen Stimmungshandlung* seit Goethe mehr und mehr Herrschaft in der deutschen Literatur gewinnt, ganz allmählich der genaue Gegentypus heraus, der auf *unpersönliche episch-objektive Beschreibung* eines *Seienden* angelegt ist: das *Dinggedicht*.«

Die auf S. 53 angeführten Gedichte von Theodor Däubler stellen gute Beispiele dieses Typus dar.

An eine Aeolsharfe K 1, 30; vgl. 256; siehe auch F S, 89.

S. 53 Auf eine Christblume K 1, 125; vgl. 263 und K B 2, Nr. 13; F S, S. 73.

Auf ein altes Bild K 1, 124.

Schlafendes Jesuskind K 1, 124; vgl. 263. Auch »Der Erlöser« betitelt; s. K B 2, Nr. 195, S. 274.

Auf eine Lampe K 1, 86.

Inschrift auf eine Uhr mit den drei Horen K 1, 85.

---

(53) Heimweh K 1, 40.
Sehnsucht K 1, 126; vgl. 263. In der 1. Auflage (1838), in der 2. A. (1848), in der 3. A. (1856) betitelt »Zurechtweisung«. Seit der 4. Aufl. (1867) »Sehnsucht«.

Nimmersatte Liebe K 1, 44.
Seufzer K 1, 132.
Verborgenheit K 1, 96; vgl. 260.
Neue Liebe K 1, 131.
S. 54 Gebet K 1, 133.
Zu viel K 1, 129.
Nur zu! K 1, 129.
Er ist's K 1, 24.

Septembermorgen K 1, 96; vgl. 260: »Am 18. 10. 1827 morgens auf dem Weg nach Nürtingen gedichtet und »Herbstfrühe« benannt; s. auch F S 78 f.

Die Geister am Mummelsee K 1, 60; s. 259: In der Musikbeilage zum Nolten (S. 13) hat er die Überschrift »Lied der Feenkinder«.

Die schöne Buche K 1, 74; vgl. 259; s. auch K B 2, Nr. 8, S. 49: »Naturbild in Distichen«.

Bei Tagesanbruch (1838 noch »Gespräch vor Tage«) K 1, 80; vgl. 259.

Grabgedanken K 1, 98; vgl. 260: Zuerst überschrieben »Todesgedanken«, schließlich »Denk es, o Seele«.

7. Conrad Ferdinand Meyer (56—65)

Harry Maync,
Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk. Frauenfeld und Leipzig 1925.
Heinrich Moser,
Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers. Leipzig 1900.
Niels Hansen,
Die Ballade C. F. Meyers. Diss. Leipzig 1926.
Eduard Korrodi,
C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.
Anna Fierz, Conrad Ferdinand Meyer.
Ein deutscher Lyriker. Leipzig (1911).
Heinrich Kraeger,
Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. Berlin 1901.
Fritz Ohmann,
C. F. Meyers dichterisches Schaffen. Dortmund 1907.
Walther Brecht,
C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. Wien und Leipzig 1918.
R. d. Harcourt,
C. F. Meyer, sa vie, son oenvre. Paris 1913.

Benützte Ausgabe:

Conrad Ferdinand Meyer,
Sämtliche Werke 2. Bd. Berlin s. a.
C. F. Meyer, Gedichte, Leipzig 1882, 30. A. 1905 (Die angegebene Ziffer bedeutet die Seitenzahl dieser Ausgabe).

S. 56 »Rein lyrisches Ich«; vgl. O. Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926, pass.
»Dinggedicht«, vgl. Oppert zu S. 52.
Alles war ein Spiel 183.

(56) Ein bißchen Freude 61.
Ewig jung ist nur die Sonne 77.
Laß scharren deiner Rosse Huf! 212.

S. 57 Lenz, wer kann dir widerstehen 47.
Mourir ou parvenir! 384.
Noch einmal 123.
Tag, schein herein, und Leben flieh hinaus G 139.
Reise 137–179.
Ich würd' es hören 101.
Ja 152.
Sonntags 55; vgl. Kraeger, a. a. O. 171 ff.
Schwüle 57; vgl. Brecht. a a. O. 41.

S. 58 Einem Taglöhner 76.
Einer Toten 205.
Hochzeitslied 17.
Morgenlied 39.
Ein Lied Chastelards 24.
Säerspruch 75.
Chor der Toten 360.

S. 59 Abendrot im Walde 52.
Eppich (= Efeu) 40; s. hier S. 65.
Der Lieblingsbaum 49.
Der verwundete Baum 50.

S. 60 Das weiße Spitzchen 92.
Firnelicht 93.
Der Rheinborn 108.
Die Felswand 109.
La Röse (: die erste Station auf der Südseite des Berninapasses) 140.
Der Gesang des Meeres 171.

S. 61 Das heilige Feuer 4.
Der römische Brunnen 155.
Die Krypte 330.
Vorsaal 1–36.
Stunde 37–86.
In den Bergen 87–136.
Liebe 181–218.

S.62 Reise 137–180.
Liebe s. o.
Götter 219–256.
Frech und Fromm 257–330.
Genie 331–360.
Männer 361–401.
Schwarzschattende Kastanie 7.
Nachtgeräusche 8.
Die toten Freunde 9.
Über einem Grabe 11.
Der schöne Tag 10.
Der Marmorknabe 13.
Liebesflämmchen 14.
Brautgeleit 15.
Hochzeitslied 17.
Die Jungfrau 18.
Die Fei 19.
Dryas 21.
Ein Lied Chastelards 24.
Die kleine Blauche 25.
Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator 42.
Maientag 44.
Lenzfahrt 46.
Lenz, wer kann dir widerstehn? 47.
S.63 Der Reisebecher 91.
Nach der ersten Bergfahrt 91.
Abendrot im Walde 52.
Jetzt rede du! 52.
Die tote Liebe 215.
Fülle 3.
Schwüle 57.
Abendrot im Walde 52.
Himmelsnähe 94.
Nachtgeräusche 8.
Lenzfahrt 46.
Weinsegen 73.
Göttermahl 96.
Fiebernacht 121.

(63) Möwenflug 178.
Dämmergang 213.
Wetterleuchten 202.
Das Heute 85.
Der schöne Tag 10.
Das Seelchen 97.
Die zwei Reigen 116.
Die tote Liebe 215.
Ein Pilgrim 400.
S. 64 Die gelöschten Kerzen 26.
Der verwundete Baum 50.
Das bittere Tränklein 51.
Eingelegte Ruder 60.
Das begrabene Herz 187.
Das verlorene Schwert 248.
Die gezeichnete Stirne 290.
Der gleitende Purpur 312.
Die gegeißelte Psyche 158.
Der tote Achill 159.
Der Ritt in den Tod 240.
Der trunkene Gott 233.
Der Mars von Florenz 295.
Der sterbende Cromwell 394.
Das Auge des Blinden
(1870 noch: Don Juan d'Austria) 376; vgl. Kraeger 33 ff.
Die verstummte Laute
(noch Deutsche Dichterhalle V, 211: Chastelard) 379.
Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator 42; s. R. d'Harcourt, a. a. O. 303: »La sonorité superbe d' un titre comme Lenz Wanderer, Mörder, Tiumphator est typique«.
»Lautsymbolik«
vgl. P. Beyer, Über Vokalklangproblem und Vokalsymbolismus in der neueren deutschen Lyrik. Festschrift für Berthold Litzmann, 1921, S. 155 ff.
Das weiße Spitzchen 92.
Firnelicht 93.
Himmelsnähe 94.
Weihgeschenk 195.

(64) Der Blutstropfen 198.
Stapfen 200.
Wetterleuchten 202.
Lethe 203.
Einer Toten 205.

S. 65 Was treibst du Wind? 45; s. H. Maync, 393 ff.
Abendrot im Walde 52; s. Brecht 39 f., Kraeger 75 f.
Die Jungfrau 18; Maync 399.
Firnelicht 93; s. Moser a. a. O. II, 8 f.
Auf dem See (Romanzen und Bilder, 1869, 1870, S. 12 ff.)
Römische Mondnacht (vgl. Kraeger 168 f.)
Eingelegte Ruder 60; vgl. Moser a. a. O. II, 7; Kraeger a. a. O. 167 ff.
Don Juan d' Austria (1874, dann:
Das Auge des Blinden s. hier S. 64)
Siegesfeier am Leman (Zwanzig Balladen, Leipzig 1864, S. 46 ff.)
Das Joch am Leman 241; vgl. Kraeger 44 ff.
Kaiser Ottos Weihnachten, später:
Der gleitende Purpur 312, s. Maync 395 f.
Hugenottenlied 382; vgl. Korrodi, a. a. O. 103; Brecht 171.
Die Füße im Feuer 389; Kraeger 135 ff.
Die Rose von Newport 392; Kraeger 128 ff., Moser S. IV ff., Brecht, 172 f.
Der tote Achill 159; vgl. Maync 399.
Alexanders Fest (zuerst in »Romanzen und Bilder«, 1870, 80 ff.) dann Der trunkene Gott (seit 1882) 233. (s. Kraeger 269, 274, 276, 282).
Die Gaukler 271; vgl. Moser II, 24; Kraeger 332 ff.
Einsiedel 322; Kraeger 336.
Eppich 40 (in »Romanzen und Bilder«, 1870, S. 8: »Efeu«; s. Kraeger 160 f. (vgl. hier S. 59).

8. Stefan George (66—76)

Siegfried Kawerau, Stefan George und Rainer Maria Rilke, Berlin 1914.

Wilh. Scheller, Stefan George. Ein deutscher Lyriker. Leipzig [1918].

Friedrich Gundelfinger (Gundolf), George. Berlin 1920.

S. Lützeler,
Stefan George.
Die schöne Literatur, 27. Jahrg., 1926. (mit vollständiger Bibliographie).

S. 66 »Das Jahrhundert Goethes«
Deutsche Dichtung, hgg. und eingel. von Stefan George und Karl Wolfskehl III) 2. A. Berlin 1910, 173–181.

S. 67 »Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal«.
Hymnen, Berlin 1890
Pilgerfahrten, Wien 1891
Algabal, Paris 1892
jeweils in einer Auflage von 100 Exemplaren.
In einem Band vereinigt bei Georg Bondi, Berlin 1899.

Weihe lc. 12 f.

»Pilger mit der Hand am Stabe«, ist die letzte Zeile von: »Die Gärten schließen« lc. 48.

». . . der Traum in Blau und Gold«, lc. 10.

Widmung lc. 9.

Aufschrift (also brach ich auf . . .) lc. 52.

Widmung (Dem Dichter Hugo von Hofmannsthal . . .) lc. 53.

Hofmannsthals ‚Tod des Tizian', Dramatisches Fragment, erschien erstmals 1901.

S. 67/68 »Die Figur des Pilgers . . .« vgl. Gundolf 741 »Die *Pilgerfahrten* bringen bewußt menschliche *Erfahrungen* . . .«

Siedlergang lc. 54.
Neuer Ausfahrtsegen lc. 74.
Verjährte Fahrten lc. 77.
Algabal lc. 85–123.
Widmung (Saint Paul, Paris) lc. 87.
Aufschrift (Dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten . . .) lc. 88.
Im Unterreich lc. 89–96.

L.c. S. 96 unten:

»Wie zeug ich dich aber im heiligtume
– So fragt ich wenn ich es sinnend durchmaß
In kühnen gespinsten der sorge vergaß –
Dunkle große schwarze blume?«

Tage lc. 97–111.
Die Andenken 113–121.
Vogelschau 123.

Die Bücher der Hirten und Preisgedichte / der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten. Berlin 1895.

Erste öffentliche Ausgabe: Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin, Georg Bondi 1899 (lc. 126).
Vorrede lc. 8.
Preisgedichte lc. 31–43.
S. 69 An Damon lc. 33.
An Menippa lc. 35.
An Phaon lc. 38.
Das Buch der Sagen und Sänge lc. 45–67.
Sänge eines fahrenden Spielmanns lc. 69–83.
Das Buch der hängenden Gärten 85–122.

Das Jahr der Seele.
Verlag der Blätter für die Kunst 1897.

Erste öffentliche Ausgabe bei Georg Bondi, 1898 für 1899 (lc. Anh. 124).
Widmung lc. 5.
Nach der Lese lc. 11–22.

(69) Waller im Schnee lc. 23–33
(Stern des Bundes s. hier unten S. 72).
Sieg des Sommers lc. 35–45.
Überschriften und Widmungen 47–59.
Sprüche für die Geladenen in T. lc. 55–57.

S. 70 Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit lc. 61-71.
Verstattet Dies Spiel: Eure Flüchtig geschnittenen Schatten zum Schmuck für meiner Angedenken Saal lc. 73–87.
Traurige Tänze lc. 89–122
Zur Freundschaft mit Hofmannsthal vgl. S. 79: »Erfinder rollenden gesangs und sprühend / Gewandter zwiegespräche . . .«

Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel: erschien Winter 1899 mit der Jahreszahl 1900 im Verlag der Blätter für die Kunst. Erste öffentliche Ausgabe bei Georg Bondi. Berlin 1901.

Widmung an Melchior Lechter lc. 5.
Vorspiel 9–35.
Der Teppich des Lebens 37–63.
»Die Lösung . . .« s. lc. 40.

Die Lieder von Traum und Tod 65–91
»Traum = Aufhebung des Raums, Tod = Aufhebung der Zeit«; s. Gundolf 194: »*Traum* ist die Aufhebung des Raum-Ichs, *Tod* die Aufhebung des Zeit-Ichs — beides sind Nachtformen des Urgrundes, die raumschaffende und — vernichtende Bewegung ist uns das zeitschaffende und — vernichtende Sein«.

S. 71 Der siebente Ring.
Erste Ausgabe Herbst 1907 im Verlag der Blätter für die Kunst.
Erste öffentliche Ausgabe bei Georg Bondi 1908.

»Systole — Diastole«
s. Gundolf, S. 120: »Das Naturgesetz, das Goethe in die Formeln von Polarität und Steigerung faßt, ist auch ein Lebens- und Seelengesetz, und so hat George es erfahren«. vgl. ebda. auch S. 12 und 230.

(71) Zeitgedichte 5–33.
Gestalten 35–63.
Gezeiten 65–93.
Maximin 95–123.

S.72 Kunfttag I. II. III. 95–98.
Erwiderungen 99–101.
Trauer 102–104.
Wallfahrt 106.
Gebete I. II. III. 112–117.
Einverleibung 118.
Besuch 120.
Entrückung 122 f.
Traumdunkel 125–153.
Diastole der Systole s. hier S. 71.
Lieder 155–183.
Tafeln 185–213.

Der Stern des Bundes
erschienen Nov. 1913 in 10 Stücken. Öffentlichn Ausgabe Januar 1914 bei Georg Bondi.

Eingang 7–16.
Erstes Buch 17–47.
Zweites Buch 49–79.
Drittes Buch 81–111.
Schlußchor 113 f.

S.73 Barockdichtung:
vgl. Helmut Müller,
Studien über die Lyrik Lohensteins. Greifswalder Diss. 1921

Die Spange (Hymnen 83).
Das Bild (Hirten 66).
Der Teppich (Teppich 40).
Die Maske (ebda 47).
Der Schleier (ebda. 63).
Porta Nigra (Siebenter Ring 16, vgl. Gundolf 226).
Die Gräber in Speier (ebda. 22).
Der Spiegel (ebda. 78).
Rosen (ebda. 141).

S.74 Der Täter (Teppich 49).
Schmerzbrüder (ebda. 50).
Romfahrer (ebda. 54).
Der Jünger (ebda. 51).
Dante (Siebenter Ring 8).
Der Führer (ebda. 38 u. 39).
König und Harfner (Siebenter Ring 46).
Der Widerchrist (ebda. 56).
Neuer Ausfahrtsegen (Hymnen 74).
Das Kloster (Teppich 55).
Nachtwachen (Jahr d. S. 66 ff.).
Litanei (Siebenter Ring 148).
Eingang (Stern d. B. 7).
Tafeln (Siebenter R. 185).
Gesichte (Hymnen 63 ff.).
Die Andenken (ebda. 113).
Vorbereitungen (Hirten 98 f.).
Flutungen (Teppich 84).
Ursprünge (Siebenter Ring 127).
Ernesto Ludovico: Die Sept. Mens. Sept. (Siebenter R. 190)
In memoriam Elisabethae (ebda. 190).
Erinnerung an Brüssel: Perls (ebda. 187).
An Robert: I. Bruecke (ebda. 194)
II. Abend in Arlesheim (ebda. 194).
Bozen: Erwins Schatten (ebda. 204).
Gespenster: An H. (ebda. 201).
Kolmar: Grünewald (ebda. 201).
Heisterbach: Der Mönch (ebda. 201).
Winkel: Grab der Günderode (ebda. 202).
S.75 Worms (Siebenter Ring 202).
Hildesheim (ebda. 203).
Aachen: Graboeffner (Siebenter Ring 203).
Bamberg (ebda. 205).
Rhein I–VI (ebda. 169 u. 198 ff.).
München (ebda. 204).
Traurige Tänze (Jahr d. S. 89 ff.).
Die Lieder von Traum und Tod (Teppich 65 ff.)
Julischwermut (ebda. 73).

(75) Gartenfrühlinge (ebda. 80).
Morgenschauer (ebda 81).
Blaue Stunde (ebda. 68).
Weißer Gesang (Jahr d. S. 66).
Verjährte Fahrten (Hymnen 77 ff.)
Das Ende des Siegers (Hirten 30 f.)
Waller im Schnee (Jahr d. S. 23 ff.)
Kindliches Königtum (Hirten 92).
Stimmen im Strom (Hirten 122).
Sieg des Sommers (Jahr d. S. 35 ff.)
Traurige Tänze (Jahr d. S. 89 f.)
Traum und Tod (Teppich 91).
Manuel und Menes (Siebenter R. 42).
Sang und Gegensang (ebda. 72).
Sagen und Sänge (Hirten 45 ff.)
Die Hüter des Vorhofs (Siebenter R. 54).

S. 76 »Ohne Überschriften«: Die Gedichte im »Stern des Bundes« sind sämtlich ohne Überschriften.

Stéphane Mallarmé,
Poésies, Paris, N R F s. a.
Le Guignon lc. 11–15.
Apparition lc. 16 f.
Hérodiade 53–70.
L'Après-Midi d' un Faune, Églogue lc. 72–80.

9. Max Dauthendey (77—78)

Will Vesper,
Max Dauthendey.
Das literarische Echo 10. Jhg., 1908.
Hans Reinhart,
Zum Gedächtnis M. Dauthendeys.
Jahrbuch der Literarischen Vereinigung. Winterthur 1922.
Carl Mumm,
Max Dauthendeys Sprache und Stil.
Diss. Frankfurt a. M. 1925.

Benützte Ausgabe:

Gesammelte Werke 1925.

S.77 Die geflügelte Erde (Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere. 1910.

Insichversunkene Lieder im Laub. 1908.
(jetzt: Gesammelte Werke (1925), IV, 291—343.

Der weiße Schlaf
(jetzt: Gesammelte Werke (1925), IV, 411—450.

Lieder der langen Nächte 1908.
Weltspuk (Lieder der Vergänglichkeit) 1910.
Schwarze Sonne 1897.

S.78 Ich war wie die erfrornen Bäume (Ges.W. (1925) IV, 177)
Mein Stuhl steht im Himmel (ebda. 178).
Du hast dein Herz aus Feuer gebaut (ebda. 179).
Die Sonne hängt über dir als Krone (ebda. 189).

Diese Gedichte gehören sämtlich zur »Ewigen Hochzeit« 1905 (Ges. W. IV, 175—199).

Nachtstürme reiten die Bäume krumm
(Der weiße Schlaf, Ges.W. IV, 413).

(78) [Vorliebe Dauthendeys für Baum und Wind:
»Es kamen die Nachtfröste die Bäume zu morden«
(ebda 368).
»Winde quälen die Bäume« (ebda. 110).
»Nun müssen Märzwinde die Bäume reiten« (ebda 203).]

Die Stunde stirbt wie in dem Wind die Frucht.
(Weltspuk, Ges. W. IV, 353).

10. Georg Trakl (79—80)

Benützte Ausgabe:

Die Dichtungen. 1. Gesamtausgabe, hgg. von Karl Röck, Leipzig s. a. (Die Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe).

S. 79 Bateau ivre vgl. Arthur Rimband, Oeuvres, Paris 1924, 84-90
Im Dorf 79
Am Mönchsberg 111.

S. 80 Gesang einer gefangenen Amsel
(Für Ludwig von Ficker) 174.
Musik im Mirabell 10.
In Hellbrunn 191.
In einem verlassenen Zimmer 14.
Winkel am Wald (An Karl Minnich) 31.
Die Ratten 39.
Die junge Magd (Ludwig von Ficker zugeeignet) 40.
Drei Blicke in einen Opal (An Erhard Buschbeck) 70.
Der Abend 186.
Die Nacht 187.
Helian 84.
Elis 1. und 2. (96 bezw. 97).
Sebastian im Traum (Für Adolf Loos) 103.
Traum des Bösen 50.
De profundis 67.
Der Herbst des Einsamen 121.
Verwandlung des Bösen (Prosa) 127—129.
Siebengesang des Todes 139.
Traum und Umnachtung (Prosa) 155—163.
Gesang des Abgeschtedenen
(An Karl Borromäus Heinrich) 177.
Offenbarung und Untergang (Prosa) 194—198.

11. Rainer Maria Rilke (81—83)

Robert Heinz Heygrodt,
Die Lyrik Rainer Maria Rilkes.
Versuch einer Entwicklungsgeschichte. Freiburg i. Br. 1921.
Edmond Jaloux,
Rainer Maria Rilke. Paris s. a. (ca. 1925).
K. Oppert, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke s. hier S. 52.
Siegfried Kawerau,
Stefan George und Rainer Maria Rilke, Berlin 1914.

Benützte Ausgabe:

Gesamtausgabe im Insel-Verlag:
1. Teil (zit. G 1)
2. Teil (G 2)
3. Teil (G 3)

S. 81 »Dinggedicht« vgl. Mörike. (S. 52)
Das Stunden-Buch G 2, 171—293.

S. 82 Das Buch von der Pilgerschaft, des Stunden-Buches zweites Buch (1901) G 2, 227—266.

»Jetzt mußt du in dein Herz hinaus
Wie in die Ebene gehn . . .« G 2, 229
»Du Gott, ich möchte viele Pilger sein . . .« G 2, 257.

Geistige Funktion des Titels:
Der Panther (Im Jardin des Plantes, Paris) G 3, 44.
Der Marmorkarren (Paris) G 3, 77.
Das Karussell (Jardin du Luxembourg) G 3, 80.
Schwarze Katze G 3, 181.
Pont du Carroussel G 2, 43.
Die Flamingos (Paris, Jardin des Plantes) G 3, 236.
Das Lied der Bildsäule G 2, 16.

Technische Funktion der Titel:

Archaïscher Torso Apollos G 3, 117.
Das Gold G 3, 153.
Die Irren G 3, 165.
Dame auf einem Balkon G 3, 219.
S.83 Das Roseninnere G 3, 225.
»Du Berg, der blieb, da die Gebirge kamen . . .« G 2, 269
»Du bist das Kloster zu den Wundenmalen . . .« G 2, 252
Ihr vielen überstürmten Städte G 2, 209.

Inhaltsverzeichnis:

Der Titel des lyrischen Gedichtes 5

I. Allgemeiner Teil 5

Die Titel der lyrischen Arten 5

II. Besonderer Teil 8

1. Das Lied 8

2. Gedicht (»Kunstgedicht«) 12

3. Hymne 17

4. Entstehung und Bedeutung des Titels . . 20

III. Der Titel des lyrischen Gedichtes bei einzelnen deutschen Dichtern 25–83

1. Hölderlin 25–32

2. Goethe 33–40

3. Brentano 41–42

4. Uhland 43–45

5. Eichendorff 46–48

6. Mörike 49–55

7. Conrad Ferdinand Meyer 56–65

8. Stefan George 66–76

9. Max Dauthendey 77–78

10. Georg Trakl 79–80

11. R. M. Rilke 81–83

Anmerkungen 84–86

Quellen und Belege 87–133